REVUE MENSUELLE

L'EDUCATION MUSICALE

DECEMBRE 1975 : 8 F

N° 223

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

- Fondateur : **R. VIEUXBLE**
- Directeur : **A. MUSSON**

CONDITIONS GÉNÉRALES DE VENTE

	France et Outre-mer	Etranger
1. Abonnement simple (10 numéros par an)	F. 55,—	F. 70,—
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an)	F 73,—	F. 83,—

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale ».

La revue ne parait ni en août, ni en septembre.

LES ABONNEMENTS SONT TACITEMENT RECONDUITS.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E. M. » dans la quinzaine suivant son échéance. Faute de quoi l'abonnement est dû pour une nouvelle année.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 1 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... F 8

Education Musicale et Suppl. Iconographique .... F 12

Direction et Administration :
3, rue des Ecoles - 77590 BOIS-LE-ROI - Téléphone : **069-69-91** - C.C.P. : PARIS 1809-65

31e Année — N° 223 DECEMBRE 1975

Sommaire

Pages :

En supplément : Reynaldo Hahn
(Cliché Roger Viollet)

NOTRE SUPPLEMENT ICONOGRAPHIQUE [1]

REYNALDO HAHN [2]

Comme nous l'avons déjà remarqué, l'année 1975 est particulièrlement fertile en anniversaires. L'Opéra, Ravel et Bizet ne doivent pas, à leur corps défendant, faire oublier le musicien charmant que fut Reynaldo Hahn.

Né à Caracas le 9 août 1875, au Venezuela, il vint en France dès l'âge de trois ans. Elève de Massenet et de Lavignac, compositeur et chef d'orchestre, il se lia d'amitié avec Marcel Proust, Sarah Bernhardt et Sacha Guitry. Sa vie mondaine ne l'empêcha pas de composer une œuvre abondante marquée par le désir de plaire ; en cela, Reynaldo Hahn est proche de l'esthétique du XVIIIe siècle qu'il appréciait, en particulier chez Mozart. A ses mélodies célèbres (« Chansons grises sur des poèmes de Verlaine »), à la délicieuse « Ciboulette », reprise cette année salle Favart, nous ajouterons « Le Marchand de Venise », créé il y a quarante ans, le 25 mars 1935, à l'Opéra, puisque ce cliché réunit à cette occasion le compositeur et ses amis : de la gauche vers la droite, Miguel Zamacoïs, le librettiste qui adapta la pièce de Shakespeare, Sion, chef des chœurs, Reynaldo Hahn et Philippe Gaubert.

« Le Marchand de Venise », opéra en trois actes et cinq tableaux remporta un grand succès. En 1945, Reynaldo Hahn fut nommé directeur de l'Opéra. Il mourut à Paris, le 28 janvier 1947.

Alain LIEUZE

1. Réservé aux abonnés à l'édition couplée *L'Education Musicale,* « Supplément iconographique ». Ce supplément paraît cinq fois par an : octobre, décembre, février, avril, juillet.
2. Cliché Roger Viollet.

Yves HUCHER
Professeur de Lettres

La "THEORIE de L'IMITATION" dans la LITTERATURE et les BEAUX-ARTS au XVIIe et au XVIIIe SIECLE (2)

LE XVIe SIECLE, FOYER DE LA THEORIE

Nous écrivions, dans notre premier article : « Il conviendra de faire plus qu'une incursion dans le XVIe siècle. Vouloir expliquer l'attitude de Malherbe sur ce point sans connaître les doctrines de la Pléiade, serait courir au contresens. »

Cela nous semble à tel point vrai que nous consacrerons au XVIe siècle ce deuxième article où nos lecteurs trouveront du même coup l'essentiel des éléments de base de toute la théorie de l'imitation.

La Renaissance

Ce terme doit être notre point de départ. Il définit le mouvement de rénovation littéraire et artistique qui s'est produit dans l'Europe occidentale à la fin du XVe siècle et dans le courant du XVIe. Défions-nous tout d'abord d'un malentendu des plus graves : ce terme de Renaissance ne signifie nullement que le moyen âge fut pendant trois siècles une « longue nuit intellectuelle » ; sa fécondité littéraire fut grande non moins que sa fécondité artistique attestée à tout le moins par les cathédrales romanes et gothiques. Seule fut stérile, dans le domaine des lettres et des arts, la seconde moitié du XVe siècle.

Cette « résurrection » est due à deux causes d'ailleurs complémentaires : la diffusion des trésors antiques apportés dans les pays occidentaux par les savants grecs et la découverte de l'imprimerie. L'Italie est son berceau parce que les souvenirs de l'antiquité s'y sont mieux conservés qu'ailleurs et que la situation économique et politique de l'Italie à cette époque est particulièrement favorable au développement des lettres et des arts.

Les guerres d'Italie, à partir de 1492, favorisèrent l'apparition de ce mouvement en France ; mais son implantation est due à l'influence de plusieurs « protecteurs » : François Ier, que Brantôme salue comme le « Père et vrai restaurateur des arts et des lettres » (*Vie des grands capitaines français,* I, II, 14), puis Henri II à qui Amyot dédie ses *Vies des hommes illustres grecs et romains,* traduits de Plutarque. On notera particulièrement l'influence heureuse de Marguerite d'Angoulême ou de Navarre, dont l'*Heptaméron,* publié en 1558, seulement, mais écrit dès 1545, *imite* le *Décaméron* de Boccace. Et notons sans tarder la présence dans notre propos des deux termes : *traduction, imitation.* Citer ces noms seulement, c'est être injuste à l'encontre de tous ces « humanistes » qu'Etienne Pasquier se plaît à nommer en ses *Recherches de la France* (VII, 7) où il note que « les troubles qui survinrent en France pour la religion ne troublèrent aucunement l'eau que l'on puisait auparavant dans la fontaine du Parnasse ».

Et c'est peut-être au *Pantagruel* de Rabelais (ch. VIII) que se trouve le mieux résumée cette atmosphère de sciences et de curiosité, « où toutes disciplines sont restituées, les langues instaurées : grecque, sans laquelle c'est honte qu'une personne se dit savant, hébraïque, chaldaïque, latine... » ; cette ère où « tout le monde est plein de gens savants, de précepteurs très doctes, de librairies (bibliothèques) très amples... » où même « les femmes et les filles ont aspiré à cette louange et manne céleste de bonne doctrine ». Et n'oublions pas que Guillaume Budé, directeur de la *Bibliothèque du Roy* installée à Fontainebleau par François Ier, conseilla à son souverain de fonder vers 1530 le *Collège Royal ou Collège des Trois Langues* (latin, grec, hébreu), le futur *Collège de France ;* n'oublions pas non plus, pour nous en souvenir plus tard, que l'*Académie de Charles IX* a aussi pour nom : *Académie de Poésie ou de Musique.*

Reste, pour préciser ces généralités, à prendre le temps de trois remarques.

Tout d'abord, l' « antiquité », telle que la reçoivent les Français, est fortement italianisée (et, dans l'histoire de la musique en France, cela se fera sentir pendant trois bons siècles !) : l'impersonnalité de la littérature latine a fait place à un goût très italien de la littérature personnelle, et le souci « romain » de la vérité et de la morale n'a pas empêché le développement du culte de la forme. Cet esprit nouveau s'accompagne en France d'une influence sur nos mœurs et notre langage : en 1516, Léonard de Vinci arrive à la cour de François Ier et, aussitôt, le fin du fin est de s'habiller, de se coiffer, de saluer, de danser et même de parler « à l'italienne ».

Cette mode est attestée par de nombreuses « traductions », en particulier de *Il Cortegiano* (*Le Courtisan*, 1537), de Balthazar Castiglione. Une sérieuse réaction sera même nécessaire et se dessinera, dès 1578, avec les *Dialogues du français italianisé* d'Henri Estienne. Cette première remarque est capitale pour qui veut suivre l'évolution future de la « théorie de l'imitation ».

Deuxième remarque, la transformation appelée « renaissance » a été si évolutive, progressive et en quelque sorte inconsciente, qu'elle ne sera d'abord désignée que par de savantes métaphores telles que « retour de l'âge d'or », « lumières dissipant les ténèbres gothiques et les brumes cimmériennes », ou plus simplement « restitution des bonnes lettres ». Le terme lui-même ne se devine que dans la Dédicace des *Vies de Plutarque*, où Amyot rappelle à son dédicataire, Henri II, que François Ier a « heureusement fondé et commencé de faire *renaître* et fleurir en ce noble royaume les bonnes lettres ». Boileau certes écrira : « On vit *renaître* Hector, Andromaque, Ilion », mais il faudra attendre le *Dictionnaire de l'Académie* de 1718 pour voir la docte assemblée adopter ce terme dans son acception moderne. Tribulations d'un terme, évolution de son sens, bien nécessaires à retenir pour qui veut ensuite définir le mot « imitation » !

Reste une troisième remarque, liée à la rédaction de la question « théorie de l'imitation *dans la littérature et les beaux-arts* » : la notion de « Renaissance » peut-elle être étendue à l'histoire de la musique ?

En faveur du « oui », les arguments suivants : les idées qui dirigent le courant musical ne sont pas en soi fort différentes de celles qui régissent les autres arts ; Franchino Gaffurio (1451-1522) est salué par ses contemporains comme un « restaurateur » de la musique et de la culture musicale : il reprend les théories de Boèce tout comme Palestrina « s'inspirera » de ses théories ; ses disciples trouveront dans ses traités le sens de la tonalité et de l'accord.

Enfin, Marsile Ficin (1433-1499) fait de la musique le meilleur moyen de mettre l'âme à même de recevoir des influences astrologiques bienfaisantes et de rendre l'homme capable d'une vie contemplative ; soutenant des théories néo-platoniciennes et promoteur de l'humanisme musical, il exerce une influence considérable sur les humanistes français du XVIe siècle, à tel point qu'on entendra ses disciples affirmer les affinités qui rapprochent architecture et musique.

En faveur du « non », on fera remarquer que ce sont plus les « philosophes de la musique » que les musiciens qui sont enthousiasmés par « *l'imitation des Anciens* » ; cette musique dite « de l'Antiquité » n'offre aux compositeurs aucun exemple valable, à la différence de l'héritage dont bénéficient les poètes, sculpteurs et architectes. La Renaissance, en musique, ne désigne donc rien de plus qu'un essor artistique particulièrement brillant, d'où toute notion « *d'imitation* » est bannie.

Il en va tout autrement dans la littérature et les beaux-arts [1].

La théorie de l'imitation au XVIe siècle

On s'étonnera peut-être de nous voir entrer dans le détail de la « théorie de l'imitation » avant d'avoir donné du terme une définition qui semblerait urgente. Nous répondrons qu'il nous a semblé préférable — et encore plus urgent — d'interroger le XVIe siècle, dit siècle de la « Renaissance », pour éclairer d'avance et par la pratique, les définitions que nous serons ensuite amenés à proposer lorsque nous pénétrerons dans la période nommément inscrite au « programme ».

A l'aube du XVIe siècle, l'Italie proposait déjà l'exemple glorieux, multiple et enrichissant que l'on sait. Les héros de la Grèce et de Rome renaissaient dans l'imagination et le cœur des jeunes ; mais de cette exaltation des héros du passé surgissait le sentiment de la dignité de l'homme et de ses facultés intellectuelles et morales. Certes, nombre de disciples de l'Humanisme demeuraient éblouis par la beauté extérieure de l'art antique, tels des idolâtres qui se contentent de regarder, sans oser ou savoir pénétrer le mystère qui les séduisait ; par là déjà, ils témoignaient du danger d'une certaine forme passive de l' « imitation ». Mais poussés par leur enthousiasme pour l'Antiquité, certains élus dépassèrent ce stade et s'appliquèrent à saisir l'idée des maîtres antiques, à reconstituer leur pensée et leur vie. Eux-mêmes seront à leur tour, non pas dépassés, mais surpassés et complétés par ceux à qui ils auront appris que « renaître » c'est progresser et pousser plus loin ses conquêtes. Ainsi, avec le dôme de Florence et les coupoles de Brunelleschi, l'une des étapes les plus glorieuses de l'histoire de l'art a été franchie ; mais Michel-Ange ne sera pas plus « grand » parce que « sa » coupole dépassera de plus de trente mètres celle de son prédécesseur, mais parce que, en y ouvrant de larges fenêtres, il aura donné l'impression de plus d'espace et de plus de luminosité.

De même les sculpteurs italiens ont étudié les reliques de l'antiquité et les « modèles » classiques leur ont fourni des sujets et les ont guidés ; mais c'est en s'approchant de la réalité pour traduire dans la matière leurs propres impressions qu'ils ont, par leur maîtrise et leur sensibilité affirmée, libérée, égalé et surpassé leurs devanciers. Cavallini à Rome et Giotto à Florence, Mantegna à Mantoue et Bellini à Venise, furent parmi les précurseurs de la peinture de la Renaissance italienne ; mais c'est parce qu'ils ont brisé hardiment les

---

1. Cela ne veut pas dire que le musicien n'ait pas ses « modèles » et qu'il n'imite pas ses prédécesseurs, ses contemporains... ou lui-même (Mozart et Vivaldi, pour n'en citer que deux, sont orfèvres en la matière !). Mais dans le sens précis et étroit de « imitation des anciens », il est bien certain qu'il n'en va pas de même.

liens qui les unissaient au gothique et au byzantin qu'ils ont ouvert des voies nouvelles : deux siècles plus tard, dans les ruines du mont Palatin, les Thermes et les Palais impériaux de l'Esquilin, les peintres du XVIe pourront contempler des peintures authentiques de l'époque classique : ils auront, par leurs prédécesseurs, acquis une telle maîtrise, qu'ils pourront poursuivre leur chemin et que leur « imitation » ne sera jamais « un esclavage ».

Le XVIe siècle italien, parfois appelé de « seconde Renaissance », nous donne donc une précieuse leçon : du métal précieux que peut nous conserver le passé, de ce matériau d'une inestimable valeur que nous avons intérêt à savoir utiliser, l'artiste digne de ce nom peut tirer autre chose qu'il restitue à l'humanité, plus dur dans sa composition, plus r esplendissant dans ses formes.

C'est de cet héritage du passé que peut naître et renaître sans cesse une richesse nouvelle. L'exemple de la « Pléiade » en France nous dira peut-être à quelles conditions ce miracle est possible.

⁂

« *Deffence et illustration de la langue française.* »

« Titre de belle parade, magnifique promesse et très grande attente », diront les adversaires de du Bellay pour mieux faire ressortir que l'œuvre ne tient pas sa promesse et ne répond pas à son attente.

Avant tout — et surtout si nous songeons à notre « sujet » — il convient de mettre en lumière un fait capital : en rédigeant cet ouvrage de combat, du Bellay se montre un « imitateur » très... attentif de Sperone Speroni. En effet, dans son *Dialogue des langues* (1542), celui-ci avait déjà défendu et illustré la langue italienne contre la latine. C'est des hommes que les langues reçoivent tous leurs progrès ; la langue italienne (du Bellay dira française) a ses déclinaisons, sa scansion, ses ressources propres, son harmonie ; si elle n'a encore rien produit de valable, c'est qu'elle n'a pas été cultivée, mais elle peut l'être. Donc, il faut renoncer au latin dans les œuvres scientifiques comme dans les œuvres littéraires.

C'est ce que dit Speroni ; et du Bellay ne dit pas autre chose, lui qui « emprunte » à un contemporain sans même le nommer, convaincu, ce faisant, qu'il lui fait bien de l'honneur puisqu'il traite son « modèle » comme il traite Quintilien en personne. Bien plus, en choisissant ce qui lui convient, en réduisant de moitié une phrase ou une expression, « l'imitateur » ne se considère nullement comme un larron, un inférieur, mais au contraire, prétend avoir « illustré » son propos en montrant que la langue française peut tout exprimer, aussi bien et mieux même que n'importe quelle autre !

Ayant rejeté tout le passé jusqu'à Marot et même le présent, représenté par *L'Art poétique* de Sebillet, du Bellay affirme qu'une seule voie s'impose pour enrichir et illustrer notre langue : l'imitation des Grecs et des Romains.

Mais qu'est-ce que « imiter » ?

Tout d'abord, à l'exception de quelques ouvrages scientifiques et philosophiques qui meublent notre esprit de connaissances qui lui font défaut, « imiter » n'est pas « traduire » : ce serait une trahison, une impiété contre lesquelles du Bellay invoque la malédiction d'Apollon et des Muses. Lui-même tombera sous le coup de cette malédiction ; mais pour l'heure, l'auteur de la *Deffence* ne voit qu'une chose : Marot a traduit ; Sebillet a représenté la « version » comme le meilleur des poèmes ; donc imiter n'est pas traduire.

Alors qu'est-ce donc ?

C'est bien choisir son « modèle » et, dans celui-ci, choisir encore ce qui convient aux forces et aux intentions du poète nouveau.

C'est prendre les choses plus que les mots, s'assimiler ce qu'on emprunte, le convertir en sang et en nourriture : « Bien suivre les vertus d'un bon auteur et quasi comme se transformer en lui. Ce que firent les latins imitant les meilleurs auteurs grecs, que ne le faisons-nous nous-mêmes ? »

Et un an plus tard, dans la *Seconde Préface de l'Olive* (1550), du Bellay dira : « Si, par la lecture des bons livres, je me suis imprimé quelques traits en la fantaisie (imagination) qui après, venant à exposer mes petites conceptions selon les occasions qui m'en sont données, me coulent beaucoup plus facilement en la plume qu'ils ne me reviennent en la mémoire, doit-on par cette raison les appeler pièces rapportées ? » C'est dire que le poète, nourri des œuvres antiques, les a si bien faites siennes que tout, pensées, sentiments et jusqu'aux moyens d'expression, s'inscrit de soi-même sous la plume du poète, à la seule condition qu'il soit inspiré. Ceux qu'on se propose d'imiter sont alors des « maîtres » dont on écoute les leçons plus que des « devanciers » qu'on copie servilement.

Mais l'inspiration se mérite. Et c'est la nécessité du travail.

« Qui veut voler par les mains et bouches des hommes doit longuement demeurer dans sa chambre ; et qui désire vivre en la mémoire de la postérité doit, comme mort en soi-même, suer et trembler maintes fois, et, autant que nos poètes courtisans boivent, mangent et dorment à leur aise, endurer de faim, de soif et de longues vigiles. Ce sont les ailes dont les écrits des hommes volent au ciel. » (Du Bellay, *Défense...*, II, 3.)

Passage capital dont on voudra bien se souvenir tout au long de cette étude de la « doctrine de l'imitation » !

Après les principes, les moyens.

⟶ 40/120

La place du chant dans l'éducation musicale

Depuis des millénaires, la musique a joué le rôle utilitaire ou décoratif qui lui a été presque constamment imposé. Ainsi, bien avant l'invention du pompeux néologisme de « musicothérapie », les chefs de toutes les armées constituées du globe avaient empiriquement reconnu et merveilleusement utilisé le pouvoir psychologique d'une certaine sorte de musique jouée par certains instruments, et l'aptitude soudaine de ceux qui l'entendaient à aller se faire tuer sans trop y penser pour la plus grande gloire de leur monarchie [1].

D'autre part, tout palais, même le plus somptueusement décoré ou illuminé, n'aurait guère offert plus d'attrait qu'un tombeau de luxe si, les soirs de réception, quelques instrumentistes ou, plus tard, un pianiste au moins, n'avaient joué le rôle quasi miraculeux de catalyseur mettant instantanément en valeur un cadre prestigieux voué sans eux à une grandiose morosité.

De nos jours, enfin, la meilleure musique de film n'est-elle pas celle dont on ne remarque pas l'existence ?

Ces quelques considérations préliminaires nous permettront de constater que, de tous temps (le nôtre comme les autres), la musique, loin d'être considérée comme une maîtresse, a été le plus souvent reléguée au rang de servante : de la littérature, de la poésie, de la danse, du théâtre, des beaux-arts, des institutions militaires, du snobisme d'aristocrates se piquant d'aspirations d'ordre esthétique, du pédantisme d'intellectuels se mêlant par de délirants commentaires d'un domaine pourtant inaccessible à leur seule intelligence, de la publicité, du cinéma, des gérants de supermarchés recherchant frénétiquement le moyen de rendre euphorisante l'atmosphère de leurs locaux commerciaux.

Venons-en à la pédagogie : elle n'est pas exempte de ce genre d'hypocrisie, et il arrive bien souvent que des activités musicales soient motivées par des préoccupations ne touchant que de fort loin la musique, contrairement à leur raison d'être. Ces activités ne visent alors nullement au développement de l'une des nombreuses facultés mentales indispensables à une éventuelle pratique de la musique. Pire, il arrive que la raison, le but d'un exercice soient flous (voire inexistants !) dans l'esprit de celui qui en dirige l'exécution. C'est presque toujours le cas du sempiternel « chant scolaire », universellement pratiqué, et qui dans beaucoup de classes primaires résume à lui seul la totalité de la rubrique « éducation musicale ».

Pourquoi chante-t-on dans les classes ? Parce que les enfants aiment bien ça, parce que le chant permet de commencer la journée gaiement, parce qu'il y a une fête scolaire en perspective à laquelle on se doit de participer, parce que ça délasse après une leçon de maths, parce que le directeur sera tout fier que la chorale de son établissement se donne en public, parce que les parents en seront ravis, parce que les paroles sont jolies, parce qu'elles sont de circonstance, parce que c'est l'heure de la radio scolaire, parce qu'il faut bien respecter l'emploi du temps et que celui-ci comporte au moins une séance de chant par semaine.

Toutes ces raisons sont fort sympathiques mais musicalement *nulles*. Une telle façon d'envisager le chant à l'école n'est bien sûr pas néfaste en elle-même. Par contre, elle le devient dans la mesure où elle demeure *la seule*. Pense-t-on à autre chose qu'à améliorer le niveau mathématique des élèves devant une leçon de maths, et leur niveau en français durant une leçon de français ? Pourquoi poursuit-on alors si souvent des buts étrangers durant une séquence dont le véritable centre d'intérêt réside dans la seule musique, par l'intermédiaire de l'un de ses aspects : la mélodie ? Pourquoi ne chante-t-on jamais dans le *but unique* de faire de la musique et rien d'autre ?

Avec cette question, nous voici (enfin !) arrivés au cœur du problème qui nous intéresse ici : pourquoi faut-il faire chanter les enfants, quand, comment ?

Une éducation musicale bien équilibrée s'appuie sur deux façons bien différentes mais complémentaires d'utiliser le chant :

I. Interprétation des chansons : la plus répandue.

II. Mais aussi, utiliser la *faculté de chanter* (c'est-à-dire d'émettre par imitation et avec une relative facilité des sons déterminés) comme base d'exercices-jeux [2] visant au développement de certains automatismes indispensables pour accéder peu à peu à une certaine aisance dans la *pratique* musicale *empirique* (qui elle-même devrait toujours précéder longuement l'acquisition de la moindre *connaissance*, mais ceci est une autre histoire sur laquelle il faudra bien revenir une autre fois).

I. — L'INTERPRETATION COLLECTIVE DE CHANSONS

Elle suppose leur apprentissage préalable, d'où la distinction de :

A) *l'apprentissage ;*

B) *l'interprétation.*

A. L'apprentissage

C'est une opération délicate qui réclame beaucoup de soin et qui, comme la plupart des exercices musicaux, doit se diviser en deux phases : phase préliminaire, apprentissage proprement dit :

1) Phase préliminaire :

Nulle part comme la musique, les préliminaires d'un exercice ne revêtent une importance aussi capitale. Aussi,

même si dans l'action ils ne dépassent pas quelques secondes, ces quelques secondes méritent largement que nous nous attardions sur elles avec insistance. Que va-t-il se passer devant la phase suivante (celle de l'apprentissage proprement dit) ?

a) Les enfants vont écouter un modèle qu'ils devront reproduire avec exactitude : il faut donc que leur *attention* soit aussi grande que possible pendant l'exposé de ce modèle : comment susciter cette indispensable attention ?

b) Pour reproduire ce modèle avec la plus grande exactitude possible, ils devront se servir de leur voix : comment préparer ces voix à leur utilisation ?

a) Comment susciter l'attention ?

Nous rejoignons ici un grand problème de pédagogie générale. Deux conditions interviennent : la *personnalité* (apparente !) du maître et l'*intérêt* que les enfants portent à ce qui leur est demandé. Il faut jouer sur ces deux tableaux, en se persuadant bien que la seconde condition dépend essentiellement de la première. C'est donc là qu'interviennent les indispensables dons de *comédien* de tout éducateur : faire en sorte de présenter ce que l'on demande comme quelque chose à la fois d'*important* (qui devra donc être réalisé à tout prix, que ça plaise ou non) et de *mystérieux* (qui intrigue, et que les enfants auront *envie* de connaître afin de satisfaire l'intense curiosité propre à leur âge. Cela les incitera donc à exécuter de bonne grâce et même avec *plaisir* ce qui leur est proposé).

Lorsque je dis « présenter », il ne s'agit pas de s'étendre en commentaires sur ce que l'on attend des élèves. Que le maître, simplement par son attitude, par une multitude de petits gestes ou de mimiques en apparence insignifiants, laisse apparaître le *plaisir* qu'il trouve et le *soin* qu'il apporte lui-même à la mise en place puis au déroulement de l'exercice. Exemple : pas de gestes vagues ou mous, pas d'attitude volontairement ou involontairement « décontractée », et encore moins crispée ; qu'il donne au contraire l'impression que rien ne risque de lui échapper, par la manière dont il tend ostensiblement l'oreille chaque fois que la classe chante la moindre note, mieux, qu'il donne l'impression de s'*écouter* lorsqu'il chante lui-même ; que tous ses gestes soient nets, précis, tout en restant *expressifs* [3] et harmonieux ; que les enfants ressentent confusément « qu'il sait exactement ce qu'il veut, et que, de toute façon, il finira tôt ou tard par l'obtenir ».

L'expression du visage ne doit pas être pour autant revêche ou menaçante mais seulement *attentive*. Un léger sourire, assorti d'un compliment encourageant, laissera deviner le plaisir *sincère* ressenti au passage par le maître chaque fois qu'il obtiendra de la classe la satisfaction de l'une de ses exigences.

Je ne crains pas d'insister sur la prépondérance de ces consignes *gestuelles*, donc muettes, qui présentent l'avantage de solliciter de façon *continue* l'attention. Il faut au contraire se méfier des commentaires et autres directives *verbales* en les réduisant au minimum. La tentation naturelle d'y avoir recours constitue un véritable piège, car ils contribuent au contraire à une dispersion de l'attention : beaucoup d'enfants ne les écoutent pas et s'évadent vers d'autres sujets de préoccupation dès qu'ils ne se trouvent plus captivés par le feu d'une *action*. Le moment venu de mettre en application ce qui a été imprudemment exposé trop longtemps, leur intérêt pour l'activité proposée est largement refroidi et, de toute façon, ils ne savent même pas (puisqu'ils n'ont pas écouté) ce que l'on attend d'eux. D'où échec, d'où observations, reproches, donc nouveaux discours inutiles. Le cycle infernal amenant à brève échéance la faillite de l'activité est annoncé, avec la lassitude cette fois, de ceux qui avaient bon gré mal gré supporté la première tyrade.

Remarquons que si bon nombre de normaliens et, pourquoi pas, d'instituteurs ?) tombent dans cet excès d'explications dangereuses, c'est inconsciemment pour se *rassurer eux-mêmes* au moment d'aborder un exercice pour lequel ils ne se sentent pas sûrs d'eux. D'ailleurs, la pédagogie musicale ne constitue-t-elle pas, pour des « non-spécialistes », le terrain favorable par excellence à ce genre d'appréhension ?

b) Comment préparer ces voix a leur utilisation ?

Il serait impensable que des élèves rechantent avec le plus grand soin (ce que le maître vient d'énoncer) sans une préparation de leur organe vocal. Lors d'une leçon d'éducation physique, le simple bon sens (universellement répandu) réclame un minimum de mise en train, d'échauffement avant l'effort. Le cas est exactement le même lorsqu'on s'apprête à faire travailler les muscles de la voix. D'autre part, il s'avère que les sacro-saintes mais fastidieuses vocalises, bien qu'efficaces, doivent être réservées à des professionnels ou, du moins, à des personnes s'intéressant d'assez près à la *technique* vocale. Or, l'acquisition d'une technique n'a rien à voir dans un contexte d'*imitation* (à moins, évidemment, que l'on ne confonde *enseignement* et *éducation !*). Il semble donc hors de question d'ennuyer de jeunes enfants avec ces élégantes roucoulades.

Par quoi, alors, les remplacer ?

Un petit jeu [4], ici, trouve sa place : il s'agit de la « fusée » dans lequel on demande aux enfants de reproduire *avec la voix* l'ascension *rapide* d'une fusée de feux d'artifice. En réalité, ce jeu possède un double avantage pédagogique :

1) Association musculaire : le mouvement ascendant du bras effectué simultanément facilite la prise de conscience de la direction du mouvement sonore effectué par la voix. Il le rend même évident. Mais nous abordons là un domaine très différent, étranger à nos préoccupations présentes, et qui fera l'objet d'autres articles.

2) Extension de la tessiture, qui nous intéresse, seule, dans le cas présent : les élèves à qui le maître a montré que leur voix ressemble à une pierre que l'on jette en l'air, comprennent que plus cette pierre sera lancée par un geste rapide, plus sa vitesse initiale (l'élan) sera intense, et plus elle montera haut après que la main l'aura lâchée. D'autre part, cette vitesse initiale sera d'autant plus grande que la durée de l'accélération aura été plus longue, donc que le bras aura accompagné la pierre dans un mouvement de lancé plus ample (c'est-à-

dire partant de plus bas), donc que la note de départ de ce « porté de voix » très rapide sera plus grave.

Ainsi, de même que la pierre une fois lâchée continuera son ascension bien au-delà de la portée du bras, la voix, elle, par son élan également, atteindra des hauteurs qui lui resteraient inaccessibles lors d'une utilisation plus consciente, plus calculée, des muscles qui la produisent.

Le jeu tire donc parti de cette « inertie » des organes vocaux pour « décaper » la voix juste avant de s'en servir, mais aussi, leçon après leçon, pour étendre progressivement la tessiture. De plus, il présente un dernier avantage très appréciable : comme les enfants généralement l'adorent, les voilà en guère plus de dix secondes (le temps de procéder à deux ou trois rapides « ascensions ») de bonne humeur, donc enclins à accepter de bonne grâce l'activité qui va suivre.

Une dernière précision : bien spécifier, lors des consignes initiales à cet exercice : « On part du plus *bas* possible, on monte le plus *haut* possible (et pour cela le plus *vite* possible), mais surtout, arrivé en haut, on *disparaît ;* il ne faut absolument pas redescendre, ni même amorcer la moindre descente » (cela prouverait que les enfants n'auraient pas atteint et *dépassé* la limite supérieure de leur voix).

Peut-être certains lecteurs souriront-ils en pensant que je viens, dans ces dernières lignes, de me contredire ? Il n'en est rien : lorsqu'on aborde pour la *première* fois un exercice-jeu, il est évidemment indispensable de donner un minimum de *directives précises* (en les rendant *intéressantes,* notamment en s'efforçant de leur donner la légère teinte de mystère évoquée plus haut), et surtout de faire en sorte qu'elles soient rigoureusement suivies. Ces consignes sont orales, certes, mais il faut qu'en même temps elles fassent apparaître, en les codifiant, les *gestes* bien définis, qui seuls en subsisteront à la longue.

Par contre, c'est lorsque ce jeu se répète à chaque séance (ce qui est le cas de la « fusée ») que les consignes orales inconsidérément développées deviennent néfastes.

(*A suivre*)

---

1. La restriction du rôle de la « musique militaire » aux seuls défilés et parades est relativement récente. N'oublions pas que les champs de batailles restèrent longtemps les sites privilégiés de ses manifestations.

2. Dans le cadre des « méthodes actives » (Martenot par exemple), les exercices-jeux sont infiniment plus profitables pour le développement musical que le simple « chant ». Ce dernier n'apporte rien de plus pour la maîtrise du langage musical que son équivalent la « récitation » pour la maîtrise du langage parlé.

3. Les gestes du maître, devant le chant, doivent répondre à deux impératifs : *rythmique* et *mélodique*. Trouvez un compromis : gestes qui *scandent* les pulsations (indispensables pour *synchroniser* les interprétations simultanées de chacun des élèves); mais greffez sur ces gestes d'ordre rythmique une *composante* de hauteur, qui rende plus évident le *dessin mélodique* et qui facilite ainsi sa mémorisation. Ces gestes sont utiles non seulement pendant les répétitions par les enfants, mais aussi durant les exposés par les maîtres des modèles. Ils donnent ainsi à la classe une chance supplémentaire de bien appréhender ces derniers.

4. Le deuxième jeu d'application, « C2 », du chapitre « Chant libre par imitation », du livre *Principes fondamentaux d'éducation musicale et leur application* (éditions Magnard), de Maurice Martenot. Plus précisément, le « a/ » du « C2 ».

Olivier CORBIOT
Professeur d'Education musicale, Lycée Henry IV, Paris

POSEIDON et EUTERPE

La mer, masse liquide et sonore, s'entend de près et de loin. Alors que vous vous trouvez au bord du rivage, elle se perçoit comme un grondement continu, à marée basse. Se rapprochant de vous, peu à peu, en un crescendo subtil et très lent, elle vous assourdira, à marée haute, de ses fracas et de ses râles. Par gros temps, c'est un vacarme énorme et chaotique. La tempête finie, vous vous laisserez bientôt prendre par le rythme des vagues venant mourir sur le sable ou sur les galets. Les sommets des montages vous écrasent, en vous donnant de vous-même le sentiment d'être peu de chose. La mer et l'océan vous traitent presqu'en ami. Si vous êtes bon nageur, elle vous accueillera et, plongeant sous la surface, vous ferez corps avec l'eau de la mer : dans les abîmes silencieux et sombres de l'océan, les êtres les plus étranges sont imaginés par les poètes. C'est Protée, dieu du changement, de la transformation, qui gouverne les animaux marins.

La mer fut, dans l'Antiquité, l'un des sujets les plus poétiques que l'on puisse trouver. Par exemple « *L'Illiade et l'Odyssée* ». La mer est symbole, comme la musique, de la métamorphose. Et c'est peut-être pour cette raison qu'elle a inspiré tant de conteurs de légendes et de musiciens.

Le prince Laomédon avait invité Apollon et Poséidon et leur demanda de construire une vaste muraille pour protéger la ville de Troie des invasions ennemis. Apollon et Poséidon acceptèrent moyennant salaire. Comme Laomédon se montrait réticent lorsqu'il fut question d'ouvrir son coffre pour récompenser les dieux, Apollon s'éloigna de Troie et Poséidon fit inonder la ville du prince. Alors les Troyens montèrent sur le toit des maisons et se lamentèrent.

« *Poséidon* », s'écria Laomédon, « *pardonne-moi et tu auras ce que tu désireras !* ».

Poséidon répondit alors qu'il pourrait faire reculer la mer à la seule condition que Laomédon sacrifie sa fille en la liant à un rocher.

Compatissant, Hercule, dieu intercesseur, entend le prince. Il s'avance et lui propose de libérer sa fille, Hésione, que s'apprête à broyer l'un de ces nombreux monstres marins qui peuplent les mers : poisson centaure à taille d'homme et queue de coursier, et autres « *daimon* » de l'océan portant les mêmes attributs que Triton : barbe, immense chevelure opulente au sommet de laquelle sont taillés les roseaux.

Hercule réussit dans son entreprise et, en remerciements, prie Laomédon de lui fournir deux de ses meilleurs coursiers. Mais une fois de plus, le prince de Troie essaye de tromper les dieux et se repent bientôt de n'avoir pas cédé à la requête d'Hercule qui se plaint de ne pouvoir rentrer en possession des chevaux immortels, cadeaux de Jupiter. C'est alors qu'Hercule, furieux, part en guerre contre Laomédon et pénètre dans la ville, accompagné de son ami Télamon, roi de Salamine qui épouse Hésione, tandis que son père Laomédon périt sous la massue d'Hercule.

La Mythologie nous parle aussi d'Andromède enchaîné sur un rocher, de Vénus Aphrodite née de l'écume et célébrée par Boticelli dans son œuvre « *La Naissance de Vénus* », des sirènes tentatrices qui cherchent à capturer les marins d'Ulysse et que l'on entend chanter dans les « *Nocturnes* » de Claude Debussy, des serpents venus de Tenedos, créés par Aphrodite, se dirigeant vers Troie, où ceux-ci avaient enlacé de leurs anneaux Laocoon et l'un de ses enfants. Fils de Priam et d'Hécube, Laocoon exerçait les fonctions de prêtre de Poséidon et d'Apollon. Virgile en a parlé dans un épisode du livre II de l'*Enéide*.

Dans la statuaire antique, Poséidon est souvent associé à Apollon et Artémis. On le voit figurer aux murs du temple du Parthénon. Il est également représenté balançant vers l'arrière son trident et, remarquable par son visage, aux yeux jadis polychromes, et où la partie du visage, la plus basse, est mangée par une longue barbe, vaste comme un océan. Sa chevelure est bouclée, parfois ornée de lauriers. Un masque appartenant à une statue du dieu de la mer fut

repêché au large du cap de l'Artémision. Les témoignages du culte en l'honneur de cette divinité ne manquent pas. Au cap Sounion, à l'extrémité sud-est de l'Attique, on peut observer les ruines d'un temple de Poséidon, datant de Périclès, et qui servait de repère aux navires croisant au large (*Enc. Larousse*, t. 9, p. 933).

A Pylos, le sacrifice au dieu consistait en bœufs, chevaux, béliers, céréales, farine, vin, fromages, miel, peaux de mouton, parfums. Pylos se trouvait en Messenie, c'est-à-dire à l'ouest et un peu plus au sud du Péloponèse. A Thèbes, en Béotie, Poséidon est le premier maître divin dont la puissance s'exerce sur l'Argolide, dès le XIIe siècle avant Jésus-Christ.

Fils de Rhéa et de Chronos, il fut considéré comme souverain maritime bien qu'il n'ait rien eu à voir, primitivement, avec les étendues d'eau salée. C'est en effet, au départ le « *numen* » de l'humidité c'est-à-dire la divinité de la fraîcheur. Epoux de Demeter-Céres, il fut parfois tenu pour celui d'Amphitrite. Triton, son fils, a pour attribut une conque marine dont il se fait une trompette et dont il est fait encore usage, au XXe siècle, dans les fêtes espagnoles sur la côte Cantabrique, sous la forme d'énormes coquillages.

Chez les Grecs, Poséidon a été l'un des plus anciens dieux dont les peuples hellènes aient fixé la nature. Ce dieu règne sur toutes les rives de l'est du Péloponnèse, uni par des liens étroits à la déesse Gaia, mère, nourrice universelle « *d'où provient toute vie et à laquelle toute vie retourne après la mort* » (Varlet, tableau mythologique). Plus tard, il est devenu, chez les Romains, Neptune. Alors que chez les Grecs, le séjour du dieu était un palais situé au fond des mers, au voisinage de la ville d'Aegae, on construisait chez les Romains au moment des Neptunalia (fêtes de la canicule) des maisons de feuillage dénommées « *umbrae* ».

Parmi les descendants de Poséidon, figuraient Prostésilas et Palamède dont parle Euripide dans son « *Iphigénie en Aulide* » Palamède passait pour être l'inventeur du jeu de dames et du phare.

Un des temples les plus célèbres de Poséidon est celui de Paestum dont le périmètre hexastyle ne comporte pas moins de 36 colonnes canelées, et situé dans la province de Salerne en Italie, date du IVe siècle avant J.-C. Dans l'île de Rhodes, où se tenait autrefois le colosse qui était une immense statue d'Apollon, à deux pas d'une petite baie qui servait de port et qui est protégée contre les vents du sud par un banc de rochers demi circulaires, constituant une sorte de môle naturel, une plaque de marbre brisée contient une liste de prêtres chargés de l'entretien d'un temple en l'honneur de Neptune équestre. Ce sanctuaire est de dimension peu étendue et nous montre que là aussi, un culte était rendu, à l'extrémité sud-est du Dodécanèse, en Asie mineure.

Dans son livre intitulé « *Vanity Fair* » (*La Foire aux vanités*), Thackeray imagine une charade sur le mot anglais Nightingale qui signifie en français : rossignol. Il s'agit d'un jeu musical et mimé à la manière de la fameuse charade de J. Offenbach dans la « *Belle Hélène* ». Ainsi Henri Meilhac et Ludovic Halévy avaient proposé aux spectateurs sur le moyen de transport anachronique « *Locomotive* », les syllabes du mot à deviner *Loch - homme - hotte ive* (Acte I de l'ouvrage). De même, Thackeray trouve pour Gale (en français : coup de vent) l'emploi d'un orchestre exécutant une symphonie nautique... « La nature de la musique, lit-on au chapitre XIX, annonce qu'on va être témoin d'un épisode maritime. » Au moment où le rideau se lève, on entend le tintement d'une cloche : « Mettez le cap à la côte, crie une voix ; les passagers se montrent d'un air fort soucieux les nuages qui sont représentés par un rideau noir ; tous les marins branlent la tête comme pour témoigner de leur inquiétude. Lady Langouste, représentée par l'honorable Lord Southdown, avec son épagneul sous un bras, son sac de nuit sous l'autre et son mari assis près d'elle, s'efforce de se retenir à un cordage... La brise est forte à ce qu'il paraît ; la musique l'exprime par des sifflements et des roulements de plus en plus menaçants ; les matelots ne passent sur le pont qu'en trébuchant, pour indiquer la violence du roulis. Le surveillant du navire traverse la scène en portant six baquets ; il se hâte d'en placer un à la portée de Lady Langouste ; Lady Langouste pince son chien qui se met à hurler d'une façon vraiment lamentable ; elle tire de sa poche un mouchoir pour le porter à sa poche et s'élance du côté de sa cabine. La musique fait entendre des accords de plus en plus précipités qui expriment la violence de l'ouragan. Ainsi s'achève la troisième syllabe. »

« Il existait alors un ballet nommé « *Le Rossignol* », dans lequel Montessu et Noblet s'étaient fait une réputation, et que M. Wagg avait transporté sur la scène anglaise en la métamorphosant en opéra et en adaptant aux airs de ballet des vers de sa façon comme il savait les faire » (second tome, traduit par G. Guiffrey. Hachette, 1872).

Dans l'œuvre de Richard Wagner, le thème de la mer prend une place très importante dans deux opéras : « *Tristan et Isolde* » et « *Le Vaisseau fantôme* » où le flot emporte le héros. L'assaut des vagues va combattre le roc inerte. Le Hollandais volant est maudit. « *Le terme est révolu... Encore*

sept ans se sont écoulés... Le flot me rejette à la terre. Ah ! orgueilleux océan, bientôt il te faudra me porter encore... Ta rage fait trêve mais mon mal est éternel... A toi, aux flots de l'océan, je resterai fidèle jusqu'à se brise ta dernière vague, jusqu'à ce que tes dernières volontés se tarissent » (acte I, scène II).

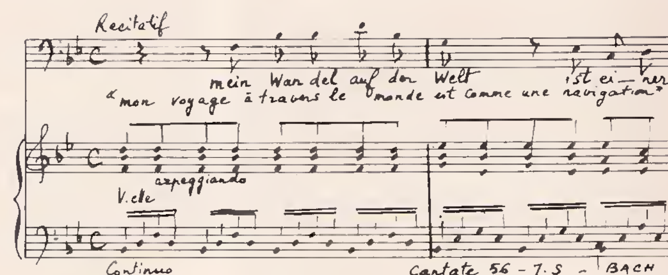
La mer rejette le capitaine tous les sept ans qu'il le veuille ou non. La mer est pour lui l'amie, la liberté. Mais la femme reste la rédemption. Le Hollandais a méconnu les limites qui sont imposées à son être. En fait Wagner se projette dans son personnage. Cet homme maudit, comme l'a bien montré Marcel Doisy, c'est Wagner, alors méconnu, tandis que sa femme, la bourgeoise Minna, est « inapte à le suivre dans les solitudes où l'emportent ses songes (*Le Hollandais maudit ou la détresse de l'homme,* p. 14).

Il n'y a qu'à reprendre l'ouverture et suivre les premières mesures pour comprendre comment Richard Wagner a su évoquer jusqu'au début du premier acte, la côte norvégienne pendant une tempête, avec ses rochers abrupts. La mise en scène du dernier acte donna lieu un jour à un épisode amusant que rapporte J. Gheusi (1903). C'était le 26 décembre, à Paris, à la reprise de l'œuvre lyrique. « Le cadre de scène étant trop petit pour placer toutes les masses chorales, Carré avait été obligé de mettre le chœur des marins dans l'ascenseur des décors, au fond de la scène. A peine les choristes avaient-ils chanté deux mesures que, par une fausse manœuvre, l'ascenseur descendit brusquement, emportant les passagers du vaisseau dans les sous-sols. Un des choristes terrifié par cette disparition imprévue essaye alors de s'accrocher au décor qui camoufle l'ascenseur et l'entraîne avec lui tandis qu'Albert Carré, furieux, bondit sur le plateau en hurlant : « Quel est l'idiot qui commande la manœuvre ? Je le mets à pied pour huit jours ! » (*Musica*).

La fluidité de la musique compose avec le balancement des gondoles de Venise que Félix Mendelssohn-Bartholdy, dans ses « *Romances sans paroles* », a si bien évoquées. Fluidité telle que la conçoivent certains auteurs, comme Olivier Messiaen dans « *La Fête des belles eaux* » pour six ondes Martenot pour les « *Fêtes de l'eau et de la lumière* » à l'Exposition de 1937.

Dans un passé plus reculé, Antonio Vivaldi a composé un concerto intitulé « *La Tempête en mer* », traduction du titre italien « *La Tempesta di mare* ».

Son œuvre rejoint celles où les eaux sont musicalement représentées par le Cantor de Leipzig ; dans cette cantate où il est question de la vie décrite comme une navigation. Le violoncelle dépeint les vagues, accompagnement qui s'interrompt lorsque le navigateur fatigué atteint le ciel et quitte le navire — « Ich will den kreuztab gerne tragen » —.



C'est le côté descriptif de la musique d'église et où la voix participe elle-même, à cette peinture dans la cantate 81 qui nous montre le Seigneur commandant aux flots. Avec J. Chailley, dans l'étude sur *Les Passions* de J.-S. Bach, nous lisons : « *La puissance orchestrale est obtenue avec des moyens matériels minuscules (flûtes, hautbois, cordes et orgue)... Depuis Beethoven et le romantisme jusqu'au « Prélude pour la Tempête ou l'Impératrice aux Rochers d'Honegger en passant par l'Ouverture de Guillaume Tell, la Symphonie Fantastique et le Vaisseau Fantôme, les orages orchestraux sont devenus monnaie courante* » (p. 335).



Dans l'opéra de J.-P. Rameau, « *Hyppolyte et Aricie*, à la fin de l'acte III, le théâtre représente une partie du palais de Thésée sur le rivage de la mer... Frémissement des flots... Obscurcissement du ciel. De lourds nuages envahissent le ciel au lointain, la foule gronde, les éclairs sillonnent la nue ; on voit la mer s'agiter et grossir... C'est alors que Thésée chante : « *Mais de courroux l'onde s'agite.* » Pour la mise en scène de 1908 à l'Académie Nationale de Musique, la toile doit avoir des transparents aux endroits simulant la mer. Derrière ces transparents il fallait faire courir des lumières blanches de droite à gauche pour donner l'impression du mouvement des flots. Après le chœur : « *Que ce rivage retentisse de la gloire du dieu des flots et quelques danses de matelots* — rigaudons et tambourins —, une matelote chante : « *l'Amour comme Neptune invite à s'embarquer pour tenter la fortune on ose tout risquer...* ».

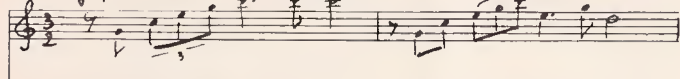
A la scène III de l'acte IV de cette œuvre lyrique [1], le bruit de mer est rendu par une sympho-



nie chargée de deux bémols, de fusées ascendantes et de trémolos. « *Quel bruit, quels vents, O ciel* (cf. exemple). *Quelle montagne humide* », chantent les chœurs.



A l'orchestre comme au théâtre, la mer a suscité les compositions les plus diverses. « *La Grotte de Fingal* », de F. Mendelssohn, est un véritable poème symphonique où le musicien transporte dans le domaine sonore les images de la grotte basaltique de l'île de Staffa, au nord de l'Ecosse, aux Hébrides. Parmi les maritimes symphonies, celle d'Antoine Rubinstein, compositeur russe, « *Der Ozean* », est totalement oubliée en France. Cette deuxième symphonie comprend un thème lancé comme un appel :



« *La Suite transocéane* », d'A. Jolivet, qui « *suggère les frêles caravelles qui viennent à bout de l'océan* », fut donnée en première audition à Louisville, au-delà de l'Atlantique (!), aux Etats-Unis en 1955. Les trois mouvements sont relevés d'une orchestration où l'on note la présence de timbales, d'une caisse claire, d'une batterie, d'une harpe, d'un piano, d'un flûte piccolo, d'un saxo alto, de bois et de cuivres.

La pièce ésotérique « *La Tempête* », de Shakespeare, semble avoir donné lieu à la création de nombreuses musiques de scène. Après Robert Johnson, Berlioz se passionna pour Miranda, Caliban, Ariel et Prospero. Pour lui, la mer était surtout une source de poésie et il aimait y voir « *des crêtes de vagues accourir comme la critière ondoyante d'une troupe de chevaux blancs* ». La fantaisie dramatique avec chœurs du musicien romantique fut jouée en 1830 et l'auteur raconte dans ses mémoires que le jour où l'œuvre fut créée, un orage comme on n'en avait peut-être jamais vu à Paris depuis cinquante ans, éclata. C'est quelques mois plus tard que Berlioz, dans une sorte de folie à vouloir mettre fin à ses jours, avait tenté de plonger dans « la mer qui se brisait furieuse au fond du précipice ».

Le sujet de la « *Tempête* » fut fourni à Shakespeare par un naufrage, où John Rolfe perdit sa femme aux Bermudes. Ayant épousé la princesse indienne Pocahontas, qui fut baptisée Rebecca et devint bonne chrétienne, il fit la prospérité de la colonie, découvrant les méthodes de culture et de traitement du tabac. John Rolfe mourut vers 1622. « *La Tempête* » est un ouvrage de Purcell, « *The Enchanted Island* », avec dialogue adapté de Shakespeare par Shadwell.

Un siècle auparavant, le Camp du Drap d'or fut l'occasion d'une traversée par une armada de vaisseaux qui transportaient grands officiers de la couronne et principaux prélats du royaume, ministres, ducs, marquis, comtes, écuyers, gens d'armes, archers, musiciens et cuisiniers. C'était à travers la Manche qu'un chemin s'ouvrait à la musique. Pierre Mouton toucha de l'orgue pendant la messe célébrée au camp. On ne s'étonnera pas de rencontrer d'un côté et de l'autre du « *Channel* », à une époque où l'on ne songeait pas au tunnel, deux compositeurs tentés par une évocation de la mer.

La mer, qui est une amie, peut prendre un caractère tragique. Avec ses creux de vingt-cinq mètres et ses vagues déferlant sur de frêles esquifs, le marin, dont les vêtements sont alourdis par l'eau de mer, doit lutter, dans un fracas épouvantable, avec le mugissement du vent dans les gréements, contre les éléments qui s'acharnent après lui.

(*A suivre*)

1. *Les Indes galantes* (p. 82, Ed. Durand), autre exemple où le ciel se couvre de nuages sombres, les vents sifflent, les flots s'élèvent.

Michel DAUPS
Professeur d'Education musicale

Second Concerto pour violoncelle et orchestre (op 119)

Partition : Durand (Paris, 1903)

Le second concerto en Ré de Saint-Saëns paraît en 1903. Trente années fécondes le séparent du premier, mais l'essentiel a déjà été dit dans la musique d'orchestre par la Symphonie avec orgue (1886) et les poèmes symphoniques, dans la musique de chambre par le trio en Fa (1863), la première sonate de violoncelle (1872) et le premier quatuor avec piano (1875), dans le concerto, par le premier pour violoncelle, ceux de piano et de violon, dans le théâtre par Samson (1877). [Une place à part revient à ce petit chef-d'œuvre qu'est le Carnaval des animaux (1886).]

Saint-Saëns qui, jeune homme, a défendu avec ardeur Schumann, Liszt et Wagner, a admiré Mendelssohn et Chopin, puis fut à la pointe du combat dans la Société nationale, se coupe complètement du mouvement musical après 1900 ; il refuse Debussy et Ravel, n'accepte Fauré que jusqu'à Prométhée, puis ne comprend plus. Très conscient de sa position, il écrit :

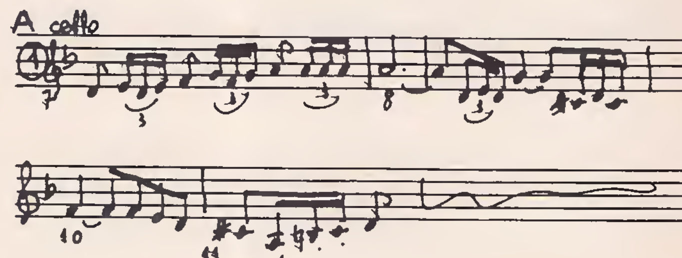
« Les compositeurs d'aujourd'hui, même les meilleurs, me font l'effet d'enfants tirant n'importe quel effet d'un grand piano qu'ils viennent de découvrir pour la première fois et s'émerveillent de quoi que ce soit qui en sort. C'est ce que j'essaie d'éviter et c'est ce qui fait que les gens me considèrent comme réactionnaire. »

Déjà, au moment où Debussy faisait exécuter le « Prélude à l'après-midi d'un faune » (1894), il avouait son incompréhension : **« Des sonorités ravissantes ne sont pas assez pour moi ; c'est de la couleur sans dessin et, avec Ingres, je pense que le dessin est l'habileté dans l'art. »**

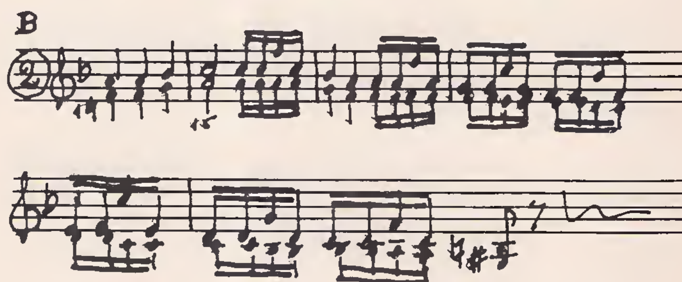
Ainsi Saint-Saëns s'enferme dans son univers et se complaît dans la recherche de la perfection formelle ; dès lors, sa musique perd tout élan et devient démonstration d'habileté d'un artisan sans âme. Le concerto en Ré, op. 119, offre un exemple parfait de cette esthétique. Il est découpé en deux mouvements, mais le premier s'articule en deux sections enchaînées, allegro et andante, de sorte qu'on retrouve les trois parties traditionnelles.

PREMIER MOUVEMENT

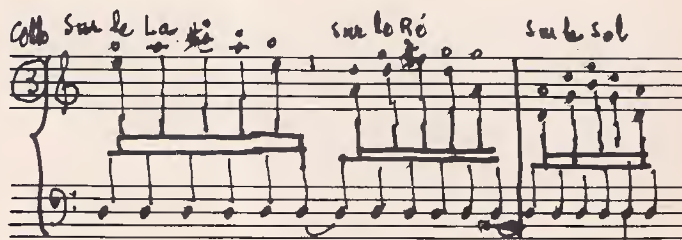
Six mesures d'introduction de l'orchestre énoncent la tête du premier thème A à l'unisson, d'abord



en Si b M, puis en Do pour arriver enfin en Ré m, ton principal dans lequel le soliste expose entièrement le thème **(ex. 1).** Les basses lui répondent en imitation et **(mes. 14)** le vclle joue un second motif **B** en doubles cordes en **Fa M (ex. 2);** il se



prolonge par un retour des triolets en doubles croches qui caractérisent **A.** Un pont modulant à l'orchestre, utilisant **A (mes. 26-33),** nous amène en **Si b** pour un développement sur un thème **(a)** qui n'est que A sans ses broderies en triolets. **Mes. 46-49 :** utilisation des harmoniques naturelles dans un trait sur deux cordes, le **Ré** à vide faisant pédale **(ex. 3),** puis



retour en **Ré M** pour un tutti de l'orchestre sur **A** ; **mes. 69,** reprise de **B** en **Ré M** d'abord au soliste, puis à l'orchestre et traits de virtuosité dans l'aigu du vclle **(mes. 79-97).** Après cet épisode, six mesures de transition **(103-108)** nous conduisent à un

andante (« le double plus lent », dit la partition) : le vclle expose une arabesque de doubles croches sur l'accord de **Do b M** que l'orchestre reprend en **Mi b M,** ton principal du passage ; sur un fond très calme de l'orchestre, le soliste commence une cantilène **C (mes. 113 - ex. 4)** qui, par la suite, frise



souvent la vulgarité. L'épisode central (più mosso, **mes. 133)** fait alterner traits de virtuosité (bariolages sur trois ou quatre cordes) du vclle seul et réponses de l'orchestre. Une nouvelle phrase **D (ex. 5 - mes.**

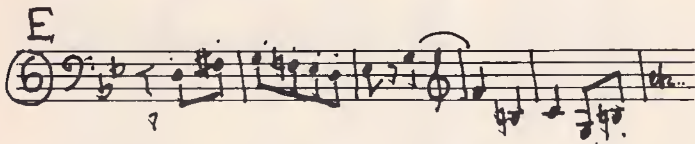


145) chantée par le soliste fait son apparition d'abord en **Mi M,** puis en **Ré,** et un trait en triolets de doubles croches ramène la cantilène **C** à l'orchestre, toujours ornée par les traits du vclle. Nous sommes revenus en **Mi b M** ; **D** réapparaît dans ce ton **(mes. 179)** et une montée en harmoniques artificiels **(mes. 197),** qui n'a pas l'audace de celle déjà utilisée dans le premier concerto en **La,** achève la première partie de l'ouvrage.

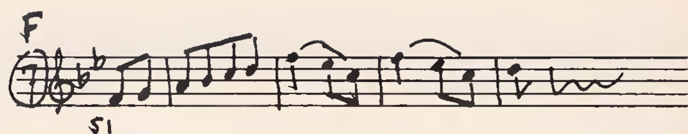
DEUXIEME MOUVEMENT :

Allegro non troppo

Nous sommes en **Sol m** ; quatre mesures de tutti orchestral précèdent un trait en battues de doubles cordes avec retour sur pédale de **Sol** ; c'est à l'orchestre qu'intervient le premier thème **E (ex. 6 -**

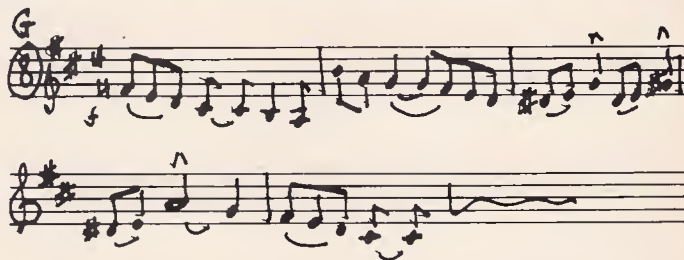


mes. 7). Saint-Saëns reprend tout cet épisode en le centrant sur la dominante. **Mesure 39,** sur pédale de **Si b** aux basses et accords en contretemps de l'orchestre, le basson donne une phrase qui s'insère dans les traits du violoncelle en arpèges brisés d'accords de sixte en sautillet ; toujours orné par les arabesques du soliste, le second thème **F (ex. 7 - mes. 51)** apparaît à l'orchestre. Cette sorte de mou-



vement perpétuel à la Paganini se poursuit alors au violoncelle, tandis que l'orchestre l'accompagne par des motifs se répétant en marches harmoniques ou par des rappels du thème **F.**

Mesure 147, une cadence interrompt ce tourbillon : on y trouve des traits arpégés et des phrases de style récitatif entrecoupées d'accords en pizz. Une pédale de **La,** supportant des appels de trompettes, et un trait chromatique ramènent **A (mes. 153)** en **Ré M** à l'orchestre, suivi de **B (mes. 160).** Un trémolo sur l'accord de **Ré M,** ponctué par les basses dans un molto allegro appassionnato, supporte un nouveau thème **G (ex. 8 - mes. 170);** Saint-Saëns a



déjà utilisé ce procédé à la fin du premier concerto qui se termine, lui aussi, par un motif de Coda non entendu auparavant. Ce thème passe ensuite à l'orchestre **(mes. 180)** et revient au soliste en **Mi b M (190).** Pour finir, l'orchestre en **Ré M** réexpose **A (mes. 202),** puis cadence parfaite et accord de tonique largement étalé au soliste et à l'orchestre.

En juillet 1900, président honoraire du Congrès international de l'Histoire de la Musique, Saint-Saëns avait fait une communication sur « **certaines réformes à opérer dans l'écriture musicale** ». En ce qui concerne le violoncelle, depuis la fin du XVIII[e] siècle il était de tradition d'utiliser la convention suivante : clé de Fa pour les notes graves, clé d'Ut (quatrième ligne) pour le médium et clé de Sol ; si cette dernière était précédée de la clé d'Ut, on la jouait à sa hauteur réelle, mais si elle suivait la clé de Fa ou était utilisée seule, on la jouait une octave au-dessous des sons écrits. Déjà Berlioz, dans son Traité d'Orchestration (1843), souligne le ridicule de cette pratique : « **Cet usage que rien ne justifie, amène des erreurs d'autant plus fréquentes que certains violoncellistes ne s'y conforment pas et conservent à la clé de Sol sa véritable acception** » (p. 41). A la longue, on en vint à employer les trois clés à leurs hauteurs réelles, mais dans son concerto, Saint-Saëns a adopté une solution toute personnelle : il écrit son texte sur deux portées, analogues à celles utilisées pour le piano : clé de Fa - clé de Sol ; la musique va d'une portée à l'autre selon les circonstances. Le procédé, logique pour un pianiste habitué à lire sur deux portées, ne facilite guère les choses

pour un instrumentiste qui ne pratique journellement que la lecture sur une seule portée **(ex. 9 - mes. 138 - premier mouvement).**



Le Concerto en Ré est dédié à un virtuose belge de grand talent, souvent partenaire d'Isaye, Joseph Hollmann (1852-1927); il l'a joué en première audition aux Concerts Lamoureux le 8 mars 1903. L'époque ne se prêtait pourtant guère aux concertos et une fraction des mélomanes était même violemment hostile à ce genre d'ouvrages. Dans le numéro de janvier 1903 de la « Revue Musicale », Romain Rolland s'insurge :

« Il faut dire un mot des manifestations qui, depuis quelque temps, ont pris l'habitude de troubler les concerts de M. Chevillard et surtout les concertos, auxquels une partie du public fait une opposition acharnée. Il est intolérable qu'une poignée d'auditeurs prétendent imposer leurs goûts au concert et tyranniser le public. Il faut avoir un esprit d'esclave pour croire qu'on peut gouverner l'art à coups de sifflets. Mais si je désapprouve la brutalité de cette opposition, je ne suis pas éloigné de croire qu'au fond la vox populi n'est pas tout à fait dépourvue de sens et qu'elle a quelque raison contre les dilettantes et les artistes mêmes. Quelle qu'ait été la valeur des concertos et des virtuoses entendus dans ce dernier temps, le concerto en soi, comme tous les genres qui ont pour (et trop souvent pour unique) but la virtuosité, est un genre odieux. »

Malgré cela, l'accueil fut favorable : « La nouveauté de la journée était le second concerto de Saint-Saëns pour violoncelle et orchestre : étude curieuse de quelques effets de timbre et de l'art des vocalises sur le violoncelle. Les applaudissements d'un public en haleine, un simple frémissement, des soupirs involontaires et mal contenus saluaient discrètement l'heureuse issue de chacune de ces acrobaties. » (« Revue Musicale, mars 1903.) Hollmann joua plusieurs fois cette œuvre, notamment à Monte-Carlo ; Hasselmanns qui, avant de faire une carrière brillante de chef d'orchestre, se signala comme un remarquable violoncelliste, l'avait aussi à son répertoire. Maintenant, il est totablement oublié des instrumentistes eux-mêmes et, si ce n'est la curiosité, rien ne pourrait inciter à le tirer de l'ombre.

Mme ROSSE
Professeur d'Education musicale

J. HAYDN :
Symphonie n° 85 en si bémol majeur (1)

DEUXIEME MOUVEMENT

C'est une romance, allegretto. Thème très célèbre (romance française en vogue à cette époque, utilisée déjà par Dittersdorf et Haydn lui-même dans d'autres œuvres).

Ton de mi b maj. (ton de la sous-dominante du ton principal).

Forme thème à variations.

La forme de l'**exposition du thème** est en trois périodes, se rapprochant de la forme lied ABA. Caractère simple et très chantant du contour mélodique. Cette exposition est présentée exclusivement aux cordes.

- **Première période** (mes. 1 à 8). Voir exemple 1.

Antécédent : mes. 1 ⟶ 4.

Mélodiquement, nous allons vers la dominante, mais sur harmonie de pédale de tonique. Le phrasé est riche, la nuance « piano ».

Conséquent : mes. 5 ⟶ 8.

Contour mélodique analogue au précédent, sauf à la fin, car nous nous dirigeons vers la dominante de manière plus affirmée (tonalement et harmoniquement). L'harmonie est plus riche (emprunts à do mineur et à si b majeur) et plus mouvante que dans l'antécédent (stabilité de la pédale de tonique).

Cette première période est répétée, afin de faire équilibre avec la suite.

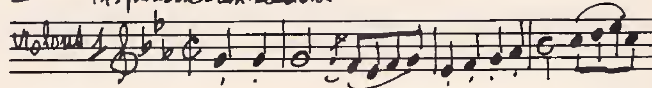
- **Deuxième période** (mes. 8 après la double barre ⟶ mes. 14) (exemple 1).

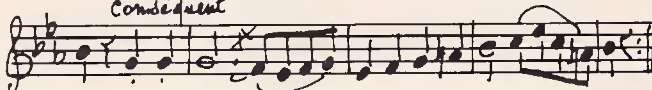
C'est un commentaire de la première période. Découpe de la ligne en trois incises. Jeu de dominante tonique, la troisième incise nous conduit sur la dominante (emprunt à si b majeur), donnant une ponctuation plus nette. Demi-cadence. L'écriture est d'une grande simplicité, uniquement aux violons. Accompagnement très léger en notes piquées aux seconds violons.

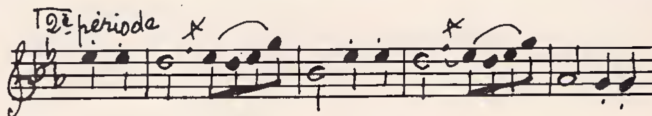
- **Troisième période** (mes. 14 ⟶ 22) **(exemple 1).**

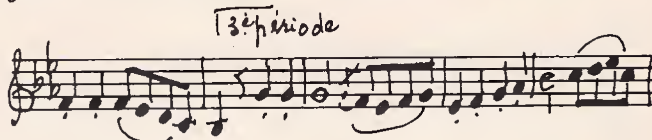
———

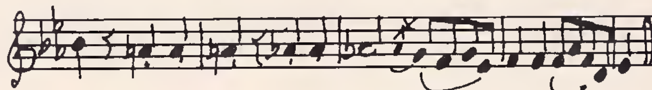
1. Suite. Voir *L'Education musicale,* n° 222, novembre 1975, p. 17/57.











Retour équivalent à celui de la première période. A la place du conséquent, instants d'hésitation provoqués par les silences entrecoupant la continuité mélodique ; tonalité d'emprunt (si b maj.) suspensive ; cadence parfaite dans l'esprit de la fin de la première période.

Première variation (mes. 22)

Thème enrichi par l'ajout d'instruments, et mélodiquement plus orné.

- **Première période** (mes. 22).

Antécédent : la flûte double à l'octave les premiers violons.

Conséquent (mes. 26) : les transformations sont importantes. Caractère véhément pour la première fois.

Nuance « forte » du tutti.

Tonalité de do mineur, affirmée dès le début du conséquent.

Enrichissement considérable de la ligne, plus agitée.



- **Deuxième période** (mes. 31).

Orchestre plus fourni que lors de la seconde période de l'exposition du thème (ajout des cors et cordes graves).

- **Troisième période** (mes. 36).

En force, avec tutti, « forte », dans l'esprit du conséquent de la première période. La surprise et l'hésitation (mes. 40) sont plus marqués que lors de l'exposition du thème par la nuance « subito » uniquement aux cordes, séparée par les silences du tutti de l'orchestre.

Deuxième variation (mes. 44)

Variation mineure (mi b mineur) uniquement aux cordes. Nuance « P ». De caractère très mélodique et plus linéaire, avec l'ajout d'un contrethème. Le contour est plus retourné sur lui-même, moins expansif aux mes. 47, 48 et 60, 61.

- **Première période** (mes. 44).

Thème aux seconds violons durant l'antécédent. Le contrethème, expressif, aux premiers violons, se poursuit par l'élément thématique principal durant le conséquent. Antécédent et conséquent sont moins nettement séparés. La fin de la première période nous mène en sol b majeur, relatif.

- **Deuxième période** (mes. 52).

Même instrumentation que dans l'exposition du thème (violons exclusivement). La troisième incise est écourtée. Elision de la tête de l'incise. Retour en mi b mineur.

- **Troisième période** (mes. 58).

D'une très grande simplicité. Fin écourtée d'une mesure au niveau des mesures 62-64.

Transition (mes. 64).

Expressive harmoniquement. Retard aux seconds violons (mes. 66). Attente sur le sixième degré aux violoncelles et contrebasses (mes. 66-67). Harmonie de sixte augmentée (mes. 67). Mes. 68 : pédale de dominante de mi b mineur, suspensive.

Troisième variation (mes. 72)

Retour agréable du majeur (mi b maj.).

Il s'agit d'une variation où la flûte, traitée en soliste, effectue des arabesques légères d'un phrasé très riche, contournant mélodiquement les notes pivots du thème.

- **Première et troisième périodes.**

Présentation de la variation identique à l'exposition du thème. Ajout de la flûte. **Exemple 3** (mes. 73 ⟶ 76).



- **Deuxième période** (mes. 80).

Ornementation curieuse à la flûte. Caractère rythmique en contretemps et grupetti.

Pendant cinq mesures, elle effectue une pédale de dominante dans l'aigu.



Quatrième variation (mes. 94)

C'est une variation très curieuse par l'instrumentation, voire par certains effets d'orchestre.

- **Première période** (mes. 94).

Les bassons doublent à l'octave inférieure les premiers violons. Ils ont un rôle important dans toute la variation. Variation mélodique ornementale très recherchée par son contour expressif (chromatisme, appogiatures nombreuses (mes. 98, 99, 101). Effet rythmique de la mélodie (mes. 100).

- **Deuxième période** (mes. 102).

Abandon du caractère orné. Cette période est à rapprocher de son homologue de la première variation. Remarque : dans le raffinement de l'instrumentation, nous n'avons pas de cors mais tous les bois (c'était l'inverse dans la première variation).

- **Troisième période** (mes. 108).

Retour dans l'esprit de la première période. Curieuse instrumentation à nouveau. Les premiers

violons sont doublés à l'octave supérieure par les flûtes et à l'octave inférieure par les bassons. Les effets de contraste sont inversés à la mes. 113. Ce sont les accords de 6 revenant dans le ton qui sont mis en évidence par le tutti forte. La variation s'achève nuance « piano » aux cordes. Cadence hésitante entrecoupée de silences.

Coda (mes. 116)

En deux parties :

- **Première partie :**

Sur pédale de tonique aux cors. Aux cordes : deux incises formées par la tête du thème, reprises à la tierce supérieure doublées par les bassons à l'octave inférieure.

- **Deuxième partie** (mes. 120) :

Par l'absence des tenues aux cors, nous assistons à une extinction de la musique. Allègement. Les cordes sont entrecoupées de silences. Même système de coupe en deux incises sur la tête du thème. Les bassons sont remplacés par les hautbois (nous allons vers l'aigu).

Effet intéressant : éventail ouvert entre les instruments graves et les instruments aigus dans la nuance « piano », qui nous conduit sur deux groupes de trois larges accords à tout l'orchestre (nuance PP), provoquant un effet d'espace.

TROISIEME MOUVEMENT

Ce menuet (allegretto) est caractérisé par de petites appogiatures au demi-ton inférieur sur le troisième temps, accentué par les « sf ». Comme dans tous les menuets, un trio est intercalé entre le menuet et sa reprise.

Coupe du menuet proprement dit (Exemple 1)

Thème en quatre parties.

- **Première partie :**

Il s'agit de la phrase principale, présentée dans la nuance « forte » au tutti. Le troisième temps est mis en valeur, pour quatre raisons : il est le point haut de la ligne mélodique, la note est appogiaturée, il est joué « sf », le mouvement de basse est curieux (saut de sixte). Joli effet d'attente (mes. 5) par l'emprunt au ton de la dominante.

La première partie, par souci d'équilibre, est répétée.

- **Deuxième partie** (mes. 8) :

Commentaire de huit mesures au ton de la sous-dominante. Caractère opposé. Nuance « piano » uniquement aux cordes. L'utilisation des appogiatures s'accroît (deuxième et troisième temps).

Les mesures 13 et 14 sont exclusivement formées par ces appogiatures.

Joli effet provoqué par le mi bécarre (cordes graves) de la mesure 15.

- **Troisième partie** (mes. 16) :

Retour équivalent à la première partie.

- **Quatrième partie** (mes. 24) :

Partie conclusive ponctuée par quatre cadences parfaites :

— Première proposition : amplification mélodique de la fin de la troisième partie. Jeu de nuances mes. 24 et 25 : cordes nuance « piano » comme dans la deuxième partie. Fin mes. 28 : tutti « forte » comme dans les première et troisième parties.

— Deuxième proposition (mes. 30) : instrumentation aérée, appogiature sur le second temps au lieu du troisième (premiers violons). Mes. 34 et 35 : fin en force au tutti.

Trio (mes. 38)

Caractère de laendler, en quatre parties :

- **Première partie** (mes. 38) **(exemple 2) :**

Thème principal du trio en deux propositions (antécédent et conséquent mes. 42). Cette phrase est reprise.

Caractère rustique de la ligne : par l'instrumentation : les bassons doublant à l'octave inférieure les premiers violons, par le rythme : tous les temps sont marqués (liés par deux en croches, ou noires portées), par le contour simple de cette ligne.

L'accompagnement en pizzicati aux autres cordes utilise le système classique d'accompagnement du laendler (premiers temps aux basses, rebondissement sur les deuxième et troisième temps).

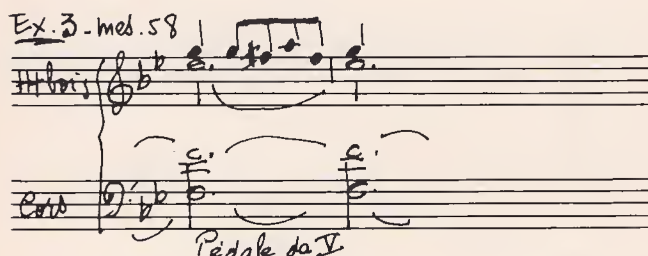
- **Deuxième partie** (mes. 46) :

Commentaire du thème, modulant et plus puissant. Nous passons par mi b, do mineur et la majeur cinquième degré de si b.

L'accompagnement est plus sévère : notes portées à tous les temps dans le grave, notes tenues (seconds violons, alti et bois). Le commentaire s'effectue aux premiers violons

- **Troisième partie** (mes. 52) :

Grande partie de transition, musicalement très intéressante, sur pédale de dominante soutenue par les cors à partir de la mes. 54. L'élément mélodique de la troisième mesure du thème est curieusement développée. Curiosité : neuvième brodée mes. 58 **(exemple 3).**



Harmoniquement, pédale intéressante mes. 62 formant une agrégation de neuvième sans tierce, rare à l'époque **(exemple 4).**



Instrumentalement, cordes en portando léger puis pizzicati, opposées aux tenues des bois qui entrent peu à peu (hautbois solo, flûte puis basson).

Mes. 70 : long silence après une série d'accords de septième de dominante.

- **Quatrième partie** (mes. 70) :

Reprise de la première partie.

QUATRIEME MOUVEMENT

C'est un « Presto » de forme rondo, de caractère vif. Refrain. Couplet 1. Refrain. Couplet 2. Refrain. Coda.

Thème de refrain : en trois périodes

- **Première période** (mes. 1 ⟶ 8) :

Exposée aux cordes et bassons **(exemple 1).** Ligne



mélodique très vivante, au phrasé recherché, de caractère léger. Elle comprend un antécédent (mes. 1 ⟶ 4), allant de la tonique à la Dominante et un conséquent (mes. 4 ⟶ 8) retournant à la tonique. Le point culminant de l'antécédent se situe sur le premier temps de la première mesure. Le « fa » est mis en relief par les silences sur la première moitié du premier temps aux cordes graves. Lors du conséquent, nous assistons à un déplacement du point culminant sur la deuxième mesure du conséquent (« sol » accentué par un « sf » : mes. 6). Cette première période est répétée.

- **Deuxième période** (mes. 8 ⟶ 16) :

Commentaire réalisé exclusivement aux cordes ; il se dirige vers la dominante à partir de la mes. 12.

- **Troisième période** (mes. 16 ⟶ 24) :

Retour quasi textuel de la première période.

Premier couplet (mes. 24 ⟶ 70)

C'est une sorte de développement du thème de refrain, en deux sections.

- **Première section** (mes. 24 ⟶ 38) :

De caractère puissant (tutti, « forte »). Travail sur la tête du thème avec groupe broderie de quatre double croches. Incises par deux mesures **(exemple 2)** répétées rythmiquement. Nous modulons de



si b majeur en sol mineur, puis en fa majeur, pour se diriger enfin vers le ton de la dominante de fa par une série d'enchanements d'accords de sixte augmentée à accord de dominante de fa majeur.

● **Deuxième section** (mes. 38 ⟶ 70). En trois parties :

— Première partie (mes. 38 ⟶ 52) contrastant avec la première section, uniquement cordes et flûtes, et sans les cordes graves du départ. Nuance « piano ». Il s'agit d'une amplification par répétition de la première mesure du thème. La flûte tient une longue pédale aiguë de dominante (pendant huit mesures). A partir de la mesure 42, nous assistons à une progression chromatique en notes répétées (trois croches piquées et deux liées), nous conduisant après la cadence parfaite à la deuxième partie.

— Deuxième partie (mes. 52 ⟶ 62) : nouvelle opposition par la nuance « forte » et le tutti orchestral. Grand unisson sur un arpège brodé au demi-ton inférieur. Ce n'est qu'une grande cadence qui se résout à la mes. 62.

— Troisième partie (mes. 62 ⟶ 68) : coda du premier couplet. Accalmie sur pédale de la, pris comme tonique au départ. Jeu d'imitation sur la tête du thème de refrain entre les premiers violons et les hautbois. Mes. 68 : transition ramenant le refrain ; « fa » devient dominante ⟶ tonalité de si b majeur.

Refrain (mes. 70 ⟶ 91)

Les première et deuxième périodes sont identiques à celles du premier refrain.

La troisième période (mes. 85) est transformée : traitée en marche modulante sur la tête du thème (si b majeur, sol mineur, mi b majeur). L'élément thématique est donné aux instruments graves alors que l'accompagnement, sorte de contrethème du thème de refrain, est joué aux instruments aigus.

Cette période prépare le second couplet, de caractère nettement développé.

Deuxième couplet (mes. 91 ⟶ 163)

C'est un véritable développement d'éléments du thème de refrain ; il est très modulant et présage déjà les futures techniques de travail thématique beethovenien (amplification, élimination, ruptures par silences ou oppositions de nuances).

Mes. 91 :

Annoncé par la troisième période du refrain précédent, le développement s'effectue à partir de la tête du thème au violon. Celle-ci est amplifiée horizontalement **(exemple 3).**



Mes. 98 :

Premier point culminant, suivi d'une grande chute sur la tête du thème de refrain.

Mes. 100 :

Ré mineur ; aux premiers violons, développement par amplification de la cellule contenue dans la deuxième mesure du refrain.

Mes. 103 :

Elimination de la cellule en croches. Harmonie dramatisée, renversement de septième diminuée renforcé par un « sf ».

Mes. 104 :

La cellule en croches tente de s'intégrer à nouveau, mais rupture à la mes. 108 par septième diminuée sur la en do mineur. La musique a pris réellement une tournure dramatique et utilise le langage habituel de Beethoven (septièmes diminuées, silences, « sf », indécision tonale).

Mes. 112 :

La cellule réapparaît aux premiers violons. Le caractère général devient véhément. Tout l'orchestre participe. Les valeurs brèves (croches) apparaissent partout, sauf aux violons qui, par les syncopes (mes. 118 ⟶ 124) ne font qu'augmenter le caractère impulsif général.

Mes. 119 ⟶ 125 :

L'évolution harmonique s'effectue par une marche qui nous conduit en do mineur.

Depuis la tonalité de fa mineur (mes. 111), nous remontons le cycle des quintes vers des tonalités moins sombres.

Toutefois **(mes. 128),** la tonalité de sol mineur est amorcée par l'accord de sixte augmentée sur quatrième degré (sf); la tension est encore présente.

Mes. 130 :

La cellule en croches issue de la deuxième mesure du thème de refrain est amplifiée dans son contours (sauts d'octave) et par répétition aux cordes et aux bois.

Mes. 134 :

Elimination à l'intérieur de la cellule. Il ne reste plus que les sauts d'octave au tutti.

Mes. 136 :

Nouvelle arrivée en force de la tête du thème de refrain (violons et flûtes) suivie d'une marche aux cordes, très chromatique et descendante. C'est une sorte de chute, nous allons vers une accalmie.

Mes. 142 :

Harmonie plus sereine sur la dominante de fa, mais instable à cause de son renversement.

Mes. 146 :

Episode d'attente sur pédale de dominante du ton principal. La cellule mélodique aux premiers violons perd son dynamisme (élision de la troisième croche, silence que l'orchestre comble par des accords en contretemps ; puis, mes. 152, le contour mélodique est aplati pour arriver à une sorte de broderie par demi-ton, mes. 157. Solo neuvième mineure, après sol neuvième majeure).

Alanguissement complet mes. 162-163 par le jeu d'augmentation des valeurs du groupe des trois notes des violons.

Un silence avec point d'arrêt fait attendre le refrain.

Refrain (mes. 163 ⟶ 184)

Les première et deuxième périodes sont inchangées.

Mes. 179 :

Troisième période, de caractère très vivant. Le thème est traité en canon entre, d'une part, flûte, hautbois et violons, et d'autre part, bassons, alti et violoncelles.

Mes. 185 :

Passage véhément à la sous-dominante avant de conclure par une cadence parfaite à la mesure 189.

Coda (mes. 190 ⟶ fin)

En deux parties.

- **Première partie** (mes. 190 ⟶ 203) :

Opposition avec ce qui précède par un immédiat retour au calme. Cette partie est issue de la deuxième section du premier couplet, mais dans la tonalité de si b majeur. Tenue de dominante aux hautbois. A la mes. 198, contraste de nuance, « forte » au tutti ; passage au ton de la sous-dominante et retour de suite par une cadence parfaite à si b majeur.

- **Deuxième partie** (mes. 203 ⟶ 220) :

Orchestration allégée. Jeu de couleur dû aux timbres. Cette partie est formée d'une incise antécédent de deux mesures (tête du thème) aux hautbois, avec harmonie aux cors ; puis d'une incise conséquent, commençant sur une neuvième (hautbois et premiers violons) avec harmonie aux bassons, ponctuée par les cordes graves. Ceci deux fois de suite.

Mes. 211 :

La fin du conséquent est amplifiée par répétition, par le « crescendo » et par l'arrivée de tout l'orchestre.

A partir de la mes. 214, se succèdent des cadences parfaites jouées « forte » par le tutti. Conclusion sur trois accords de si b.

***

Il s'agit donc d'une petite symphonie par sa taille et par l'orchestre employé, mais cependant très intéressante sur le plan de l'analyse **outre sa beauté.**

Le premier mouvement précède historiquement la véritable forme bithématique. A partir de quelques cellules, Haydn construit tout le mouvement. Les thèmes secondaires sont inspirés d'éléments du thème principal. Le développement central a déjà une grande importance.

Le second mouvement est une romance aimable. Noter le souci d'une recherche d'instrumentation originale, par exemple dans la quatrième variation (voir l'analyse de détail).

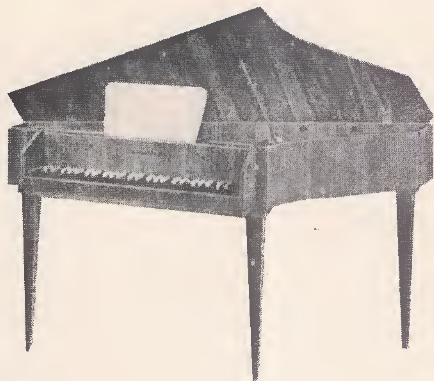
Le troisième mouvement est un menuet classique comprenant des effets harmoniques spéciaux.

Le quatrième mouvement est un rondo dans lequel les couplets équivalent à des développements du refrain, développement quasi beethovenien dans le second couplet.

BOUVIER - PARIS

15, RUE D'ABBEVILLE - 75010 PARIS

878.24.88





CLAVECIN - Modèle 150
1 clavier 5 octaves du Fa au Fa.
2 jeux 8' et 4' - jeu de 8' avec luth.
Genouillère pour jeu 4' et accouplement.
Longueur 150 cm - Largeur 92 cm - Poids 60 kg.
Plaqué chêne ou cerisier.

EPINETTE
Clavier 4 1/2 octaves du Do au Fa.
1 jeu 8'.
2 registres de luth (basse et dessus).
Longueur 150 cm - Largeur 95 cm - Poids 35 kg.
Plaqué chêne ou cerisier.

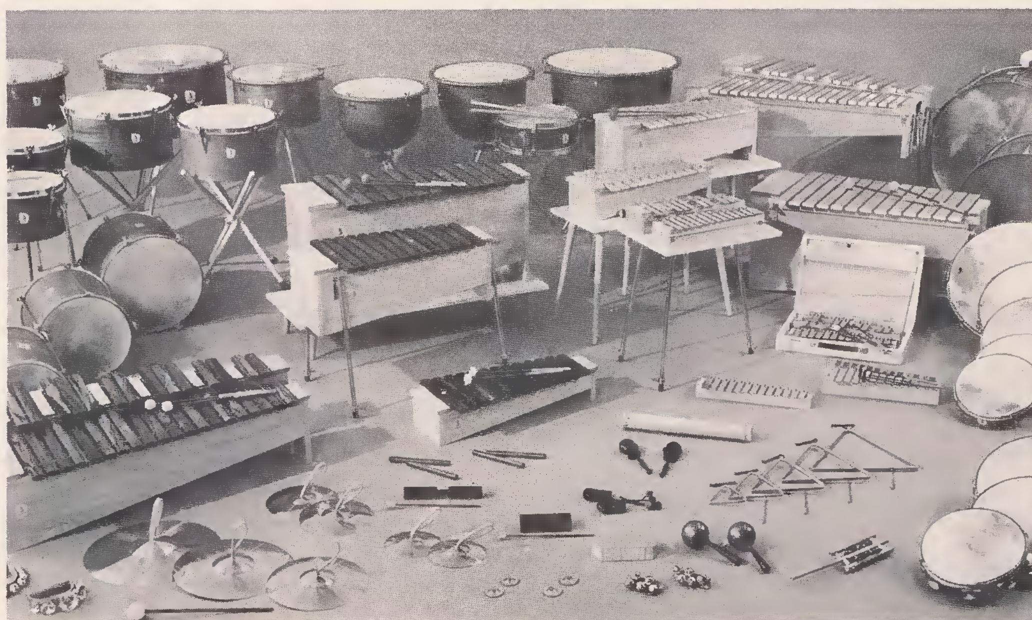
LINDHOLM **Fabrication allemande**

STUDIO 49

LA SEULE MARQUE D'INSTRUMENTS SCOLAIRES PRECONISEE ET RECOMMANDEE PAR CARL ORFF LUI-MEME POUR SA JUSTESSE ET SA QUALITE

Distribuée par SCHOTT FRERES, S.A.R.L.

35, rue Jean-Moulin - 94300 Vincennes - Tél. : 328.74-42 et 11-56



Jacques CHAILLEY

Un défenseur inattendu des "méthodes actives" de musique : **Aristote**

Un collègue helléniste m'ayant demandé ces jours-ci de vérifier sa traduction sur le plan musicologique, j'ai relu les chapitres de la *Politique* d'Aristote relatifs à l'éducation musicale (V à VII), et je n'ai pu me défendre d'un mouvement de surprise devant l'actualité des problèmes examinés et leur conformité avec nos préoccupations pédagogiques les plus brûlantes.

A quoi sert, se demande d'abord le philosophe, l'étude de la musique ? Est-ce seulement le délassement ? Ce ne serait pas suffisant pour en justifier l'étude : en effet, le sommeil ou l'ivresse sont eux aussi objets de délassement, et on ne songe pas à en recommander l'étude. (Le philosophe, ici, ne semble pas avoir prévu l'hypothèse de possibles U.V. de ce genre, avec exercices pratiques, comptant pour une licence de n'importe quoi : certaines Universités pourraient trouver là une idée intéressante et de grand avenir.)

Revenons au fait. Comme le fait la gymnastique pour le corps, la musique, dit Aristote, peut façonner le caractère d'une certaine manière, et ainsi l'orienter vers la vertu, tout en l'habituant à pouvoir goûter de vraies joies. Elle apporte aussi quelque contribution à la façon de savoir passer son temps et à l'art de la réflexion.

Ainsi, dit-il, le divertissement est bien l'une des fins de l'éducation musicale, mais cette fin ne saurait suffire tant que l'on n'est pas parvenu au terme de l'éducation. L'étude de la musique doit être considérée comme une matière sérieuse et l'on ne doit pas craindre d'y appliquer des méthodes sérieuses : « On pensera sans doute que ces études sérieuses faites par l'enfant pourront servir de jeu lorsqu'il sera devenu un homme accompli. »

Mais dans cette optique, on peut se demander s'il ne suffirait pas que des enfants apprennent à prendre plaisir à la musique, sans se donner le mal d'en jouer eux-mêmes, « car ceux qui en ont fait leur profession et leur art ont forcément une exécution plus parfaite que ceux qui n'y consacrent que juste le temps suffisant pour la connaître... On peut considérer ici la conception que nous avons des dieux : pour les poètes en effet, ce n'est pas Zeus lui-même qui chante et joue de la cithare. » On doit donc se poser la question : « La musique doit-elle ou ne doit-elle pas faire partie de l'éducation ? Est-elle moyen d'éducation, jeu ou divertissement ? » Les trois, répond Aristote : en tant que délassement, elle est agréable et contribue à l'équilibre par rapport aux aspects pénibles que comporte obligatoirement toute éducation, et ne serait-ce que pour cette cause, elle devient elle-même un moyen d'éducation. Mais on ne saurait la réduire à cette fin malgré tout accessoire : en effet, la musique agit de façon active sur la formation du caractère et sur les mouvements de l'âme; le philosophe en donne deux exemples : les mélodies d'Olympos qui « de l'aveu de tous rendent les âmes enthousiastes », et les œuvres descriptives qui « créent chez tous un état affectif correspondant même sans que l'on effectue soi-même des mouvements rythmés ou que l'on chante personnellement ».

Ici se place le célèbre passage sur l'influence morale (éthos des modes) sur lequel nous n'insisterons pas ici. Rappelons seulement que ce problème des modes n'est évidemment pas, comme on l'a cru longtemps, un simple problème de choix d'octave et qu'il est en réalité beaucoup plus complexe (qu'on nous permette de renvoyer ici à notre ouvrage technique : l'*Imbroglio des Modes*).

La conclusion d'Aristote mérite examen : « Il paraît avoir en nous, dit-il, quelque affinité avec les modes musicaux et les rythmes; c'est pourquoi beaucoup de penseurs disent les uns que l'âme *est* une harmonie, les autres qu'elle *a* de l'harmonie. » Cette proposition demande commentaire : elle n'est intelligible en effet que lorsqu'on a compris que la définition du mot grec *harmonia,* traduit habituellement par *mode,* est un terme spécifique que connaissent bien les philosophes et qui comporte une idée d'*agencement de structures,* commune à la fois au mode musical et à la constitution de tous les corps vivants, à commencer par l'âme. On voit donc l'importance que revêt cette idée de « structure » dans le mode, idée habituellement négligée par ceux qui emploient ce mot à l'heure actuelle.

Aristote en vient maintenant à l'une des questions les plus actuelles de la pédagogie musicale : « Les enfants doivent-ils ou non apprendre la musique en chantant et en jouant eux-mêmes ? » Sa réponse est celle de la pédagogie moderne : « Il est bien évident que pour acquérir telle ou telle disposition, la participation personnelle à l'exécution a une grande importance ; *il est en effet impossible ou difficile de*

devenir bon juge d'activités auxquelles on n'a pas pris part. » Et c'est ici qu'il donne l'avis le plus inattendu en recommandant de munir les enfants d'instruments faciles à leur portée, donnant comme exemple la crécelle d'Archytas, « que l'on donne aux petits enfants pour que, grâce à elle, ils ne cassent rien dans la maison ». Et Aristote conclut par cette phrase quelque peu humoristique : l'éducation, c'est une crécelle pour les jeunes qui ont grandi.

C'est ainsi « que l'on doit pratiquer cet art quand on est jeune, de façon à pouvoir, à un âge plus avancé, en abandonner la pratique en conservant alors la faculté de juger ce qu'il y a de moralement beau et y prendre un vrai plaisir, grâce à l'étude que l'on en a faite dans sa jeunesse ».

Aristote discute ensuite le problème du professionnalisme. Ce passage doit être jugé en fonction des considérations sociales de l'époque qui nourrissaient un certain mépris pour les musiciens professionnels, souvent associés aux scènes d'ivresse ou de débauche. D'où le problème posé au philosophe : recommander l'étude de la musique, n'est-ce pas orienter les enfants vers un art avilissant ? Sa réponse est celle que nous donnerions de nos jours : il y a plusieurs sortes de mélodies et de rythmes, de même qu'il y a plusieurs sortes d'instruments. Il faut donc savoir lesquels doivent être enseignés et lesquels non. L'objet de l'éducation musicale n'est pas la virtuosité, elle est de pratiquer la musique de telle manière que l'on puisse « trouver du plaisir à des mélodies et à des rythmes moralement beaux, sans se limiter à ce qui dans la musique est communément accessible, même à certains animaux ou à une foule d'esclaves ou de jeunes enfants ».

Ces idées sont ensuite longuement développées, mais l'essentiel désormais a été dit. A une époque où ces problèmes, *mutatis mutandis,* se posent avec une acuité redoutable dans la réforme de notre système éducatif, il n'était pas inutile de rappeler la position prise à leur égard par l'un des plus grands esprits qui ait façonné les pensées de l'humanité.

PARSIFAL, LE SANG ET LE FEU (1)

En de telles circonstances actuelles favorables à une conscience mythique [1], c'est au cœur des dualités pressenties dans le Graal par nos auteurs que les sources d'un renouvellement accordé aux aspirations de notre temps se révèleront à notre société-témoin, s'il lui est donné de reconnaître dans l'œuvre de Wagner et par la pluralité même de ses interprétations possibles, les affinités, attirances et retentissements qui ont joué entre elle et toutes autres héritières du mythe depuis près d'un siècle que *Parsifal* a pu dévoiler, par la succession de ses propres mises en scènes, interprétations et exégèses, les différents courants qui avaient formé l'unité d'un drame lui-même unique, irréductible à tout autre dans l'histoire du théâtre lyrique. En ce panorama et selon ce pouvoir de la représentation à bouleverser chaque fois le message précédent de l'œuvre, les intentions de la scénographie nouvelle de Wolfgang Wagner, qu'elles soient en deçà de notre attente ou au-delà de la tradition, risquent tout de même d'être périlleuses ou provocatrices.

La difficulté de saisir non seulement le message du Graal wagnérien mais tout autre qui, hanté des mêmes tensions, puisse convenir à chacun, se mesure immédiatement. Si, par exemple, le Graal est la Vie contre la Mort, selon sa fonction nourricière, au sens le plus matériel, pour tous les convives du *Parzival* de Wolfram, — fonction qui, même beaucoup plus nuancée, anime encore le drame de Wagner pour Titurel [2] et les chevaliers [3] —, il est aussi la Mort, même quand elle s'annonce comme promesse de lumière au-delà pour la Kundry wagnérienne et pour Galaad de la *Queste del Saint-Graal*, dernier des grands romans du Graal au XIIIe siècle [4]. Une contradiction majeure, permanente à toutes les ouvertures nouvelles du mythe, s'ajoute ainsi à l'utopie de concilier le spirituel et le charnel, l'idéal et la faute [5], sinon dans la seule nécessité que nous avons évoquée d'une conscience de celle-ci pour assumer une rédemption ; elle s'aggrave aussi d'écarteler sans issue et contradictoirement l'*ici et maintenant* de la tentation terrestre et l'au-delà inconnaissable. Cette dualité de la Vie et de la Mort trouve en Thomas Mann un postulat, quand il fait dire à Kastorp dans *La Montagne magique* [6] :

> *Deux voies mènent à la vie : la première est la voie directe, habituelle et honnête ; l'autre est une voie mauvaise qui traverse la Mort, c'est la voie du génie.*

En marge du climat d'héroïsme romantique de la parole, nous saisissons ici une tentative de conciliation, applicable au monde de *Parsifal*, de l'au-delà et du quotidien, de la Mort et de la Vie : les êtres du Mythe qui meurent *pour nous* qui, en fait, les créons comme substituts de notre destinée *différée*, donnent de la traversée de la Mort par eux, le message d'une révélation par laquelle nous pourrions assumer notre condition d'homme ; on pressent que chaque être, chaque époque, chaque société désire entendre les personnages du mythe et du drame selon son idéal ou son art de vivre, fût-ce, nous l'avons observé, au mépris des évidences contraires et au risque de détourner loin de sa pente naturelle le courant mythique historique. En ce sens, les héros nous ouvrent une voie médiane, aux apparences mêmes de compromis et de facilité, d'être par notre attente trop imprégnée de la voie ordinaire, tandis que par contre l'auteur en qui se cristallise le mythe aura intérieurement éprouvé, en l'acte même de sa création, cette traversée, dans une révélation réciproque par la Mort ainsi *affrontée* de son génie personnel et par son génie ainsi mis à l'*épreuve* des pouvoirs et limites de la Mort : en cette réciprocité révélatrice et créatrice, Parsifal et Kundry *sont* Richard Wagner, en qui la révélation faite au premier de la Mort apparue sur les chemins de son *épreuve* initiatique (le Cygne, sa Mère Herzeleide, le Christ, Titurel et, dans une certaine mesure, Klingsor et Amfortas) permet à la seconde d'*affronter* la Mort désirée, créatrice de son accomplissement. Par cette transmission se dissiperait peut-être le malaise suscité par l'union presque réelle de Kundry et du pur héros, à peine charnellement évitée, mais si symboliquement présente ensuite, surtout, nous l'avons dit, si la réalisation en éclaire l'aspect spirituel et sublimé dans les scènes du Vendredi-Saint et de la cérémonie finale du Graal, et se résoudrait le scandale de la quasi-identification, par-delà le Bien et le Mal comme l'imagine Wolfgang Wagner [7] sans pour autant se montrer essentiellement nietzschéen, de la volupté kundryienne et du Sacré.

De ce que Michel Tournier nomme une « initiation morbide » du génie, nous reconnaîtrons aussi pourquoi

---

1. Voir *L'Education musicale*, novembre 1975.

les êtres de ce drame wagnérien, même à ne retenir que le sens immédiat et vrai, maladif et fiévreux, du morbide, vivent en marge de la voie directe, habituelle, honnête : si l'évidence en est flagrante d'Amfortas, Kundry, Klingsor et son domaine, nous le ressentons encore comme climat régnant de l'initiation de Parsifal et des menaces qu'il frôle, repoussée presque sans mérite et par ignorance (face aux défenseurs du domaine, aux filles-fleurs, à Kundry, à Klingsor lui-même) ou encore comme état latent et chronique de Titurel, presque un mort-vivant. Tous affrontent la Mort et le Mal, mais en de si différentes attitudes que celles-ci pourraient être autant de sources idéologiques d'un renouvellement mythique. C'est ainsi sans doute que Julien Gracq traduit, dans *Au Château d'Argol* [8], « une version *démoniaque* et par là parfaitement autorisée du chef-d'œuvre » wagnérien, un négatif exact des données wagnériennes appliquées au problème « du *sauveur* ou du *damnateur,* les deux déterminantes n'étant pas dialectiquement séparables » (p. 8). En cette vision, qui accrédite que Wagner a toujours tendu « à élargir davantage les orbes de sa recherche souterraine ou, plus exactement, infernale », il semblerait que, sous le regard de J. Gracq et au-delà du Jeu entre Heide et les deux personnages doubles l'un de l'autre, Albert et Herminien, dialectiquement inséparables, un transfert s'impose, que Kundry et Klingsor sont encore R. Wagner, ou son visage d'ombre. Dans *Le Roi pêcheur* [8], le même auteur change les rapports dramaturgiques entre Amfortas, Kundry et Perceval, le premier devenant le foyer de l'œuvre, brûlant même s'il n'est que la cendre qui étouffe le vrai feu, le Graal (« je le loge... je le cache... je m'y brûle les mains et le cœur... Ne laissons pas éclater le feu qui dort »), et la seconde, la messagère même de l'écrivain, nous l'avons dit, au message tout autre (« Qu'il brûle la terre comme une lave — qu'il lave les cœurs comme un ruisseau de feu ! »), ce qui reviendrait à avouer que, cette fois, Kundry et Amfortas, en leur entente comme en leur opposition, une fascination commune pour Perceval, mais de crainte chez le Roi, de passion en Kundry, sont pour Julien Gracq les deux pôles d'un même *condensateur humain* (l'expression étant essentiellement gracquienne).

On peut même reconnaître aux autres personnages une voie directe et quotidienne, ordinaire, à supposer que soient préservés du morbide les chevaliers du Graal, sur qui s'appuieraient aujourd'hui les conceptions d'un mythe et surtout d'un drame social et conflictuel que résoudrait Parsifal seul. A leur propos, on voudrait que leur rôle soit celui de l'habitude du compromis sans nulle issue, mais aussi sans le tragique qu'impliquerait l'évidence de cette impasse dont ils n'ont pas conscience, sans nul affrontement et donc sans génie et sans fonction créatrice. Tout au plus ne ressentiraient-ils qu'un désarroi moins grave encore même que celui qui dans *Rheingold* traverse les dieux après la perte de Freia, un sentiment de vie menacée ou ici de frustration sans inquiétude spirituelle ou métaphysique ? Ainsi selon O.-G. Bauer, Wolfgang Wagner verrait dans *Parsifal* une critique wagnérienne de l'éthique de l'élite, de la vie élitaire égoïste. Au-delà du conformisme d'un tel point de vue critique à un concept un peu trop fréquemment prononcé aujourd'hui, nous serions loin ainsi du climat de *La Montagne magique* que nous espérions si proche, car manifestement chez Thomas Mann c'est en eux-mêmes et par eux, par leurs souffrances que les êtres se révèlent quand, pour renforcer la thèse de la stérilité d'une élite fermée, coupée du monde, c'est par l'effraction parsifalienne que l'ouverture et la rédemption « sociale » seront accomplie. Ainsi ce ne serait pas d'une illusion, même si nous ne l'avons pas ainsi ressentie, que H. Lohmüller ait pu voir [9] un décor en coupole du temple du Graal *matérialiste,* ressenti l'effort de Wolfgang Wagner comme « une application presque studieuse qui ne fait guère pressentir la métaphysique » et, enfin, entendu Amfortas comme un gardien du Graal, « qui souffre bien plus grièvement de sa blessure physique que de son implication tragique dans une coupable faute » ; le critique regrette surtout cette dernière imperfection, puisque tout de même Amfortas, déterminant les rebondissements de l'action, celle-ci est ainsi totalement déviée. Il ne se doute donc nullement que loin d'être des imperfections ou négligences scénographiques, toutes ces données seraient bien celles d'un parti-pris, d'une idée cohérente à toute la réalisation qui accuserait l'égocentrisme du roi, son attention portée à sa seule souffrance, qui détourne précisément les chevaliers de toute ouverture sociale et les déspiritualise. En fait, et fort heureusement, la vision dominante n'est finalement pas aussi clairement exprimée.

Est-ce pourtant de cette conception que Wolfgang Wagner a réalisé le passage de la forêt à la salle du Graal à travers des transformations évocatrices d'un univers immobilisé et tout de suite refermé sur Gurnemanz et Parsifal : au-delà de la forêt assombrie puis disparue, un monde noir parcouru de fulgurations inertes est successivement dévoilé comme autant de mutations de l'espace et du temps, d'instants et de lieux découverts mais dans un effet de minéralisme souterrain, comme le suggérait le livret et les indications scéniques de Wagner, ou de grandes concrétions figées d'un végétalisme inconnaissable, pétrifié. La salle apparaît plus qu'elle ne s'ouvre, sous une pénombre livide, sublunaire et froide à demi sépulcrale comme le refuge de Titurel, miroir de l'inutile, d'une vie végétative et des cœurs glacés par une ascèse inhumaine et sans mesure ?

A croire au moins la manière dont O.G. Bauer a voulu entendre Wolfgang Wagner, la communauté du

Graal témoignerait d'une totale absence de communication : le groupe de chevaliers n'ont et ne veulent avoir aucune action sociale et quand l'œuvre commence ne répandent plus « le Bien » ; leur refus de la sexualité — l'ascèse dont ils ont l'orgueil, leur mépris du subterfuge de mutilation de Klingsor — reflète leur stérilité d'attitude ; socialement inutile, cette communauté égoïste est infidèle à l'idéal originel du Graal, qui est la communication même. Celle-ci n'étant rétablie que par le geste de Parsifal, d'ouverture au monde nouveau, à une société librement accueillie parce qu'elle-même délivrée ; en ce contexte, les deux cérémonies du Graal, au premier et au troisième actes, ont une signification totalement différente ; qui d'ailleurs en a jamais douté ?

Avant que le drame commence, cette communication serait presque le fait, agressif, antithétique, de l'autre foyer de l'œuvre, le monde de Klingsor, dont la sensualité, même impuissante, a créé des personnages de transfert, Kundry et les filles-fleurs, et s'est extériorisé socialement au moins par la captation mauvaise qu'il réussit du monde extérieur, comme dans une chasse magique. Cette acception particulière de la « mauvaise voie », citée par Kastorp, est moins étrangère qu'elle paraît au monde de Thomas Mann ; son Adrien Leverkühn, *Le Docteur Faustus,* n'a-t-il pas formé une manière d'alliance avec le diable, si pourtant le fait lui-même et l'admiration passionnée que lui voue l'auteur trahissent cette idée d'un au-delà du Bien et du Mal, d'un refus d'accepter même un système de références de jugement qui décanteraient les deux extrêmes, « dialectiquement inséparables », répéterions-nous. Antagoniste absolu, cependant, du monde du Graal qui vit en sa sécurité blessée mais entretenue comme telle (au moins dans l'élargissement gracquien du *Roi pêcheur* donc, peut-être déjà implicitement, potentiel, dans le drame wagnérien ?), il y a chez Klingsor une recherche aussi passionnée, permanente et plus cruelle pour lui-même, plus intransigeante peut-être, de l'idéal du Graal, démoniaquement inversée. Nous pourrions traduire que ceux qui possédaient un don de rédemption sociale l'ont enfermé pour eux seuls, sans le féconder : c'est la lumière sous le boisseau, le sel affadi de la Terre, que relatent les Paraboles, pour dire en passant que notre époque n'aurait pas le privilège d'accuser les fausses élites stériles, sépulcres blanchis. De cette lumière et de ce sel de la terre, celui qui en est privé en éprouve cruellement l'évidence et la nécessité ? Parsifal fait entendre ainsi l'affrontement de deux échecs sociaux et de deux idées-fixes individuelles, d'Amfortas et Klingsor, à reprendre les pouvoirs d'un même Sacré, dont l'un et l'autre ne possèdent que l'un des Objets, le Graal ou la Lance, comme si séparés, l'un et l'autre n'avaient qu'un pouvoir altéré, dévié, destructeur, sanglant et brûlant, maléfique ; mais aussi, sous la hantise de ce Sacré et de l'Objet-symbole, l'affrontement de deux tentatives diamétrales vis-à-vis de la société, le groupe capable d'un rôle social bénéfique s'en détournant, le groupe incapable de *ne pas* jouer du maléfique s'acharnant à jouer ce jeu social.

De son côté, analysant *Le Roi pêcheur* de Gracq, Annie-Claude Dobbs [10] remarque l'identité de climat initial de deux drames wagnérien et gracquien : la blessure du roi retient l'inquiète et impuissante attention des sujets, au point qu'ils se détachent et se désintéressent du Graal. Pour ne retenir d'abord que *Parsifal,* il est indispensable de nuancer : les chevaliers wagnériens, au contraire, éprouvent amèrement le Graal comme un bien perdu, une puissance qui leur était nécessaire, vitale, et ils exigent cruellement d'Amfortas les cérémonies du renouvellement et, très explicitement, sans égards pour sa blessure et sans pitié pour la souffrance que cet acte sacré provoque en lui, sans paraître songer à une solution autre de survie que le surhumain quotidien, ne tentant par exemple aucun effort d'ouverture à l'homme et au monde : leur méfiance et leur hostilité première même à l'Etranger qui a tué le Cygne, comme si personne, même au dehors du domaine du Graal et de ses coutumes, ne devait ignorer les lois, est un symptôme ; symptôme encore que le grand lien avec cet Au dehors soit, dès le début, Kundry. Ils demeurent hypnotisés par leur prédestination de gardiens d'une tradition devenue un désespoir et une impasse dont ils meurent, dont ils vont mourir. C'est à ce point que, prolongeant ce climat, et même jusqu'en un renversement des bienfaits du Graal, leur inquiétude dans l'œuvre de Gracq est devenue leur nourriture quotidienne, leur quiétude dont ils prolongent une vie guère plus que végétative. C'est du moins l'argument qu'avance Amfortas à Kundry pour se justifier de décevoir, désespérer et faire s'éloigner Perceval du Graal et du domaine de Montsalvage :

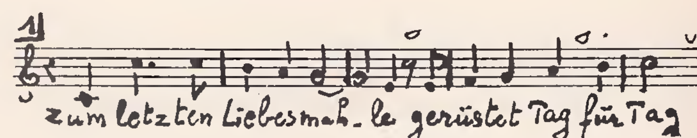
> *Montsalvage s'est habitué à dormir — et il dort bien à mon ombre. [...] Je sais comme l'espoir est confortable, et comme on s'y fait, et comme on y dort au chaud, et comme on y fait de beaux rêves... Les chevaliers vivent à petit bruit [...] C'est une grande occupation qu'un malade dans une maison [...] L'espoir en la Promesse n'est plus une planche de salut, c'est un plancher où on marche. Et quand l'espoir est devenu un vice, il y a à l'exaucer, crois-moi, le danger le plus grave. On ne sèvre pas un ivrogne. On ne réveille pas un somnambule sur son toit* (p. 108-109).

On ne saurait accueillir pourtant sans réserves une telle interprétation de *Parsifal.* On montre aisément, au

surplus, comment J. Gracq nuance et rééquilibre cette impression de somnambules inutiles et ce qu'elle livre de commun avec l'œuvre de Wagner dont elle s'écarte sensiblement. De *Parsifal* aussi, il est aisé de voir que le drame résiste à tout systématisme : on ne peut, sans dénaturer le message ou nier le texte même, confondre l'esprit des chevaliers et celui d'Amfortas qui, essentiellement victime et coupable mais inévitablement dévasté par son mal et fasciné par la Mort qui l'en délivrerait, ne peut que demeurer étranger à toute suspicion de privilège élitaire, autre que d'être « l'élu maudit », et de Gurnemanz, âme ouverte mais en vain à une révélation qui se refuse jusqu'au Vendredi-Saint du dernier acte, et d'une universelle disponibilité au Bien ; ce serait donc singulièrement solliciter et interpréter le climat des rôles assez limités des pages de la première scène, avide de savoir, nullement fermés à l'au-dehors, et des chevaliers. Nous dirions même que les entrées en nombre de ceux-ci, au dernier tableau des actes I et III, apportent précisément un courant d'ouverture venu d'eux seuls. Si jusque-là nous avons ressenti se resserrer sur nous presque dès les premières mesures après le Prélude, transparent, le domaine du Graal et peser une stérile malédiction dans les explications de Gurnemanz aux pages, les paroles de Kundry, et même l'irruption de Parsifal, vite refermée sur le groupe, l'entrée des chevaliers donne aux chœurs une vigueur exceptionnelle. La partition musicale, seule référence sûre, dément le climat de confort, d'accoutumance, d'égocentrisme, de quotidienneté asociale médiocre. Quelques fragments thématiques, isolés même, par nécessité de citation, de leur soutien orchestral, ne peuvent pas persuader, qui ne sont ici que des repères d'écoute, dont la limitation s'aggrave du caractère particulier que nous voulons dire, espace sonore et scénique, espace et temps musicaux se confondant durant toute la scène du Graal dans une impression de densité et de saturation atteintes grâce à tous les éléments présents ; on peut sans doute extraire toute théorie et idéologie de la clarté banale apparente d'un texte littéraire, il est impossible de contredire l'obscure exigence des phénomènes musicaux jouant entre eux.

En ce premier acte, les chœurs et leur univers instrumental expriment au contraire *intériorité* et *extériorisation*, si la nuance des mots peut dire le jeu d'un état de densité intérieure créant la voix collective en lui imposant ses limites, apparence trompeuse d'un refus, et de la tendance intentionnelle exprimée par cette voix à transgresser celles-ci, dualisme d'un espace dont les tensions apportent à la cérémonie un rythme entier de respiration vivante et la vérité d'un message contradictoire de la parole morte de cauchemar figé qu'on voudrait peut-être entendre. Trois données de l'analyse phénoménologique peuvent dénoncer l'erreur de vision d'un domaine du Graal et d'une société inactive, inapte désormais à toute communication, y montrer une vie intense et dire l'exacte signification des apparences : la nature et le jeu des phénomènes musicaux eux-mêmes, le temps et l'espace, organisés par eux, ces deux dernières données n'apportant leurs signes qu'à une analyse qui les rassemble, comme Gurnemanz vient de le suggérer :

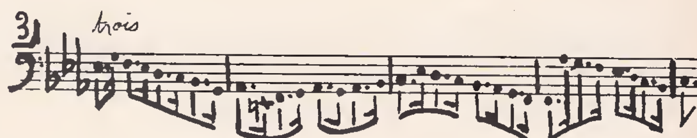
I. — *Phénomènes musicaux.* Hiératisme et démarche des phrases vocales se renfermant en elles-mêmes, de tonique à tonique comme le premier énoncé [ex. 1] ou



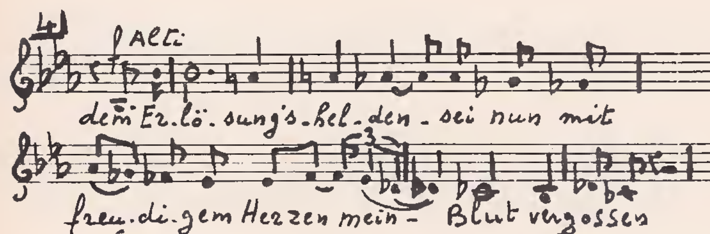
demeurant ouvertes sur une note en attente d'une continuité que l'orchestre vient en dialogue assurer : ainsi la première entrée des chevaliers, en cinq énoncés séparés déroule à partir de la phrase initiale (en Ut Majeur) une succession, chaque fois, de modulations et cadences (la m, Mi bémol M, Ré b M...) retrouvant l'Ut Majeur, cercle fermé mais intérieurement vivant par les autres phénomènes : rythmes lancinants, obsessionnels [ex. 2]

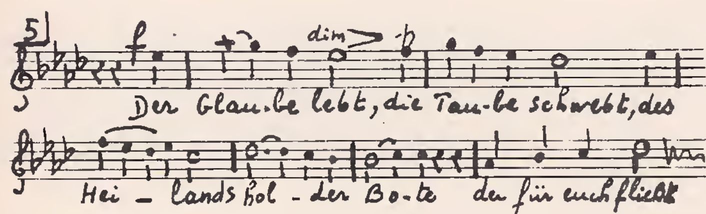


portés par les timbres fondamentaux et denses de l'orchestre, dans une répétition créatrice d'une durée de plus en plus chargée, par cette insistance, en signification, et d'une continuité de houle sourde, profonde, par exemple des basses [ex. 3]; crescendos, tensions ascen-

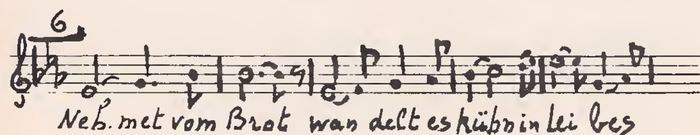


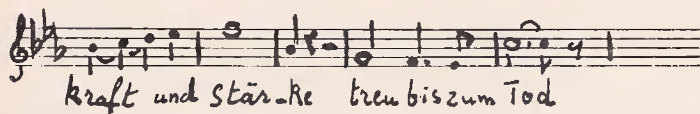
dantes d'une mélodie agissant dans une suite de pulsations calmes [ex. 4 et 5], dynamisme libre et cependant

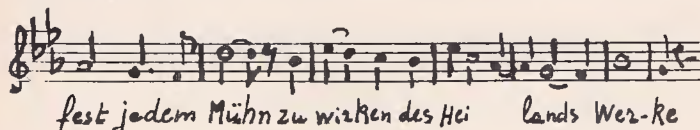




maîtrisé d'une progressions sans faille [ex. 5 et 6], qui chante un désir de transmettre la persuasion de son







souffle et le caractère presque tangible, comme une matière, de la densité d'un espace scénique totalement conquis par la voix, semble-t-il, jusqu'aux parois atteintes de la grande salle du Graal ; donc pas au-delà ? Le temps et l'espace apportent alors d'autres précisions :

II *et* III. — Le temps et l'espace se confondent : depuis le battement répété, croissant et décroissant, des cloches, dans un effet de respiration de la matière sonore [ex. 1], tout le déroulement du temps musical est admirablement réparti entre trois grandes phases :

— Entrées et successions des voix, chœurs et cortèges (chevaliers, jeunes gens, pages).

— Dialogues de Titurel et d'Amfortas et longue plainte de ce dernier, qu'interrompt à nouveau la voix de Titurel.

— Retour des voix et chœurs des pages, jeunes gens et chevaliers.

Structure équilibrée, tryptique « classique », équilibre *temporel* apparent de fixité, que vient cependant animer de sa signification l'*espace* dramaturgique, scénique et sonore, à deux foyers, eux-mêmes multiples : le premier, tragique rayonnant, d'une densité interne unique mais tendue entre deux doubles, le père et son fils, antagonistes et pourtant si semblables, hantés par la Mort : Titurel qui déjà dans un tombeau, vit en une intense espérance ; Amfortas, dévasté de désespoir, appelant la Mort. Au cœur de ce dialogue, de l'opposition des Doubles, presque surgi de la plainte, le Graal, vrai cœur de sang en effet. L'autre foyer est toute la collectivité rassemblée autour du Graal, tout un groupe d'une foi unique, mais réparti dans cet espace cérémonial en trois lieux, trois rôles et trois climats musicaux. En fait, un tableau plus précis donne seul la signification du déroulement temporel et du jeu de l'espace sonore et musical :

— Un *Prologue* s'ouvre sur le battement des cloches, sur lequel renaît le rythme entendu dans l'extraordinaire transition de la forêt à la salle du Graal, dont la présence sera presque constante et renouvelée jusqu'à la fin, puis la voix de Gurnemanz introduit la liturgie, à laquelle Parsifal ne répond pas.

I. — Chœur à *deux* voix (ténors et basses) des chevaliers *sur la scène*.

— Chœur à *trois* voix (alti, ténors 1 et 2) des jeunes gens à *mi-hauteur* de la coupole.

— Chœur à *quatre* voix (soprani 1, 2, 3, alti) des Pages, *en haut* de la coupole. Sans même poursuivre nous en ressentons une multiple extériorisation ou mieux une émanation de l'intériorité d'un chœur originel créant deux, trois, puis quatre voix, s'élevant dans l'espace sonore, mais dans un climat d'espace musical véritable, plus authentique, puisque se portant de registres en registres différents, dont les échanges et les jeux chargent ou raréfient les attentes que nous en pressentons, dans un échange entre un au-dehors déjà imminent, transcendant même et cet espace scénique fermé.

II. — Ce volet central du triptyque est lui-même un temps dramaturgique en trois données d'une analyse indispensable :

— Voix de Titurel à Amfortas, d'Amfortas à Titurel, de Titurel à Amfortas, puis aux pages sur la scène ; voix d'Amfortas aux pages : équilibre remarquable mais aussi tension du dialogue, à l'issue duquel les deux ordres contraires des deux doubles à l'égard du Graal ouvrent le vrai cœur de cette page musicale.

— Amfortas seul, en sa longue plainte, instant brûlant et tragique, vrai lieu de la métamorphose que nous cherchons à faire ressentir, de la rédemption et de la

communication attendues, dont le signe scénique est la prostration inanimée, véritable agonie, d'Amfortas, et l'impact musical, le chœur qui suit :

— *Quatuor vocal* (Soprano, Alto, Ténor 1 et 2) de pages et jeunes gens *dans la coupole*, puis un chœur à *quatre* voix (Ténors 1 et 2, Basses 1 et 2) des Chevaliers *sur la scène* : équilibre et communication intérieure, entre des registres nouveaux des voix et dans une nouvelle présentation de l'espace sonore de la salle. — Voix brève de Titurel qui, cette fois, ne sera pas contredite.

III. — La cérémonie du Graal elle-même apparaît ainsi, non plus comme le simple dernier volet d'un triptyque équilibré, mais comme l'événement provoqué par l'échange précédent entre les foyers, mais aussi entre les êtres vivants et voix musicales à l'intérieur de ces espaces ainsi créés ; une osmose totale créatrice, on le ressent à la scène, d'une sursaturation d'où naît la lumière du Graal. En cette phase créatrice de la cérémonie, Wagner multiplie les échanges, les mutations de registres à registres, de présentations vocales : dont il semble ainsi que toute la salle du Graal soit parcourue musicalement et les communications internes exaltées :

— *Deux* voix (alto et ténor) venues *de la coupole*, sans autre précision.

— *Deux* voix (soprano, alto) de pages, *en haut de la coupole*.

— Voix de Titurel.

— Chœur à *une* voix (soprani et quelques alti) de pages, *en haut* de la coupole.

— Chœur à *une* voix (Alti) de Jeunes gens, à *mi-hauteur*.

— Chœur à *deux* voix (ténors et basses) des Chevaliers, sur scène, premier groupe.

— Même chant, même disposition chorale et scénique des Chevaliers, deuxième groupe.

— Chœur à *quatre* voix, réunissant ce double chœur.

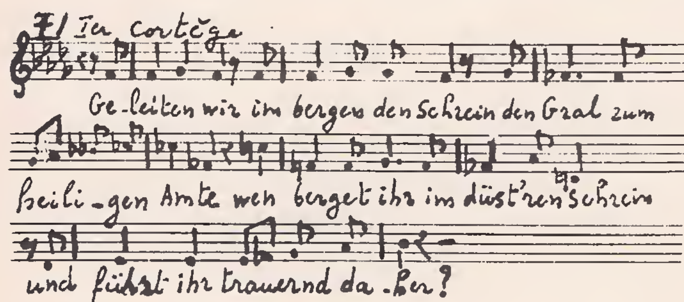
— Chœur à *sept* et *huit* voix — l'une, des Pages, *en haut* de la coupole, deux (alto et ténor) de jeunes gens à *mi-hauteur*, quatre et cinq voix des chevaliers (ténors 1 et 2, basses 1, 2 et 3) sur scène.

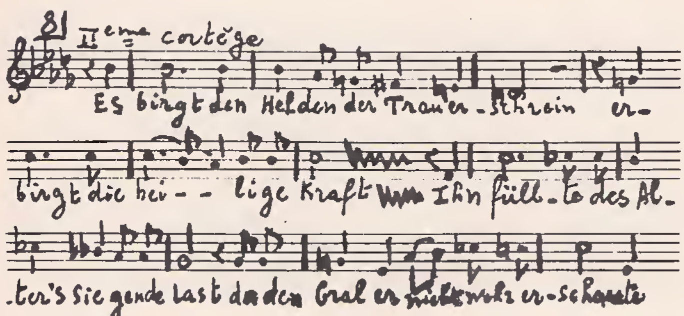
Il est à peine utile de dire l'étonnant renouvellement de registres vocaux, de dispositions scéniques et de rôles des participants, par lequel l'espace sonore scénique et l'espace purement musical viennent s'identifier l'un à l'autre.

Une *Coda* ferme la cérémonie, écho du prélude et dans le même climat : la voix de Gurnemanz à Parsifal, qui ne répond toujours pas. Un détail cependant : la réponse vient d'un Double, une voix d'alto, en haut de la coupole, tandis que Parsifal porte à son cœur sa main, comme Amfortas, voix et geste témoignant que le message, la communication a été faite, à celui qui, oublié « musicalement » ici, se révèle soudain comme un foyer ou plutôt l'un des éléments du foyer reconnu entre Titurel-Amfortas-le Graal : la cérémonie première du Graal n'est donc un échec, apparent, temporaire, que pour Parsifal et nous avons déjà reconnu quelles exigences différaient la révélation du message qui lui est donné : ainsi toute la densité ici créée, rassemblée, est désormais intériorité nouvelle de Parsifal, dont il lui sera nécessaire de se délivrer en la communiquant à son tour par l'épreuve, la Quête et l'errance, autant de signes d'une extériorisation initiatique qui le révèlera à lui-même et aux autres. Le symbole est éloquent, presque trop, de son armure noire qui, après sa simple tunique d'adolescent, l'enferme longuement sur ses chemins fermés eux-mêmes, après la défaite de Klingsor et de Kundry, et en laquelle il apparaît le Vendredi saint. L'armure noire est le signe de ce dont l'a revêtu la cérémonie incomprise : une qualité de messager, de témoin obscur de ce que le message du Graal ne pouvait être direct et se communiquer autrement qu'au travers d'un *condensateur humain* sur qui, pour revenir au plan musical, s'est portée, presque comme une agression, on le devine maintenant, la succession que nous avons évoquée des phénomènes musicaux, de l'espace et du temps. Nous craignons en effet qu'une théorie jugeant ici une communauté stérile, égocentrique et fermée ait confondu communication et dispersion, et n'ait pas saisi le sens de ce refus d'une communication hasardeuse, afin que soit protégée, en vue d'un moment privilégié survenant en dehors de toute volonté humaine, l'efficacité extrême, totale de cette communication. De cet espace fermé, on a trop vite conclu à un vide social que l'ampleur sonore et scénique démentent : Wagner aurait-il rassemblé et ordonné d'aussi exactes fascinations musicales en l'une des pages les plus belles de tout le théâtre lyrique pour une méprisable communauté ? Il faut insister sur le caractère irréfutable de *Creuset* que sont le temple du Graal, sa communauté (dont toute la cérémonie montre qu'elle s'identifie à l'espace même de ce temple), la structure de la scène, la musique qui la porte et la conduit. Pour sa concentration indispensable, créatrice de ce condensateur humain, le creuset doit être un hermétisme absolu et les échanges d'extériorisation des êtres ne se faire qu'entre ceux-ci et jusqu'aux limites de l'espace. Un creuset n'est un lieu créateur de métamorphoses et donc de communication future que dans la mesure où il est intégralement secret.

Au troisième acte, quand les deux cortèges se rencontrent avant la seconde cérémonie, le climat même autre signifie la même vocation et exprime le même message : loin de toute quiétude et de tout orgueil d'élite

fermée, le long cri désespéré de l'entrée des chevaliers (ex. 7 et 8) n'est pas celui de craintes personnelles





mais de la prise de conscience collective que, à travers eux, l'humanité dont ils assument la destinée entre dans l'univers dévasté du Graal. Parsifal surgissant parmi eux apparaît même comme une cristallisation de cette conscience interne et de l'attente du monde extérieur dont il vient.

Cette vision des cérémonies du Graal, en marge de celle qui aurait inspiré la dernière scénographie de Bayreuth, éclairerait l'impression ressentie que dans *Parsifal* et quelques autres œuvres nées du mythe se superposent de nombreuses dualités : deux mondes se confondent, vivent indissociables et deux voies possibles de la vie annoncées par Thomas Mann s'ouvrent indiscernablement peut-être ; chaque être est possédé par la tentation des deux voies et en Wagner règne une synthèse, plusieurs fois annoncée ici, des deux mondes et des deux voies. Ainsi, non plus seulement à l'intérieur de l'œuvre et de l'auteur, mais de cette œuvre à nous se présentent deux voies de la communication qui, suivies en même temps, permettraient de résoudre, au niveau de la représentation et du message l'essence contradictoire de ce drame aussi bien que les irréductibilités apparentes de son interprétation.

(*A suivre*)

2. Titurel, qui meurt de ne plus pouvoir le contempler et revit par contre un bref instant de la dernière scène quand le Graal s'illumine à nouveau.

3. Cf. les paroles de la cérémonie : « Prenez ce pain : francs de remords, Faites-le force de vos corps [...] Et que ce vin [...] se fasse en vous sang bouillonnant de vie. »

4. *La Queste du Graal,* présentée et établie par Albert Béguin et Yves Bonnefoy, Paris, Le Seuil, 1965, p. 307-308.

5. Cf. notre étude « Les Miroirs d'Utopie III », *L'Education musicale,* n° 210, juillet 1974.

6. Cf. Préface de M. Tournier (voir *L'E.M.,* novembre).

7. Cf. O.-G. Bauer, *op. cit., L'E.M.,* novembre.

8. J. Gracq, *op. cit., L'E.M.* de novembre.

9. Dans *Die Bühne,* Vienne, septembre 1975.

10. A.-C. Dobbs, *Dramaturgie et liturgie dans l'œuvre de Julien Gracq,* Paris, José Corti, 1972, p. 76.

CONSERVATOIRE DE LYON

Des concours sur épreuves auront lieu au Conservatoire national de Région de Lyon, pour la nomination de trois professeurs :

— Lundi 15 décembre, à 9 heures : professeur de déchiffrage, cordes.

— Lundi 15 décembre, à 14 h 30 : professeur de déchiffrage, piano.

— Mardi 16 décembre, à 9 h 30 et 14 h 30 : professeur de musique de chambre, cordes.

Tous renseignements au Conservatoire national de Région de Lyon, 3, rue de l'Angile, 69005 Lyon.

Le Semainier du Musicien

Indispensable à tous les professeurs de musique, musiciens (professionnels et amateurs), cet agenda-mémento de 168 pages, dans un format pratique (10 × 13 cm), coins arrondis, couverture skivertex, impression simili or.

Vous trouverez : un calendrier ; un carnet de rendez-vous horaire pour toute l'année ; tous renseignements sur l'organisation administrative de la musique en France ; la liste des conservatoires nationaux, municipaux et écoles de musique, avec le nom du directeur ; des renseignements postaux et téléphoniques ; un mémento, etc.

A commander à : Horizons de France, éditeur, 34, rue de Laborde, 75008 Paris. Tél. : 522.76-34.

CHANGEMENTS D'ADRESSES

A toute demande de changement d'adresse ou d'état civil, doit être jointe la dernière bande d'envoi.

Examens et Concours

EPREUVES C.A.P.E.S. 1975

Ci-après figure le rappel du règlement des épreuves du C.A.P.E.S. Ce règlement précède, pour chaque épreuve, les textes ayant été imposés à la session 1975.

I. — *Contrôle de l'oreille :* l'épreuve est subdivisée en deux parties :

a) Après trois écoutes d'un fragment de disque non identifié, description concise du style, de la forme et de l'instrumentation, suivie éventuellement d'une critique de l'exécution et de l'enregistrement et notation, de la manière la plus complète possible, des thèmes et des éléments caractéristiques.

Texte 1975 : Fantaisie et fugue en si bémol majeur de Boëly, par Jean Boyer sur l'orgue de N.-D. des Blancs-Manteaux. Disque EMI.

b) Deux dictées musicales enregistrées : l'une avec des instruments différents à identifier, à une puis à deux voix, l'autre d'accords pris dans un contexte musical, l'enregistrement s'arrêtant sur les accords à noter et à analyser.

Texte 1975 : Accords à analyser (d'après Fauré, *Pénélope*, acte I).

⟶ 37/117

nOtre discOthèque

par Jean MAILLARD

Cette livraison d'hiver, temps où il fait bon se retrouver dans la joie musicale de l'exécutant ou de l'auditeur, s'ouvre sur une curieuse nouveauté dont la recension se teinte d'une nostalgie certaine. Il s'agit, en effet, d'un disque de la Collection OCORA qui fut, avec celle des **Inédits,** l'une des gloires de l'O.R.T.F., de haute mémoire, en dépit de ses défauts. Quelle sera la postérité de ces collections dont Domitille Roy fut naguère la charmante animatrice, et qui demeurent des fleurons de la discographie française : a-t-on statué sur leur sort ?...

Le présent disque est consacré à la musique du littoral sud-ouest de Madagascar, sur le canal de Mozambique (région de Morombe, Tuloar) : musiques purement lyriques comme telle improvisation de pêcheur, tel « jeu-parti » opposant femme et homme, ou ce chant d'amour trompé d'une intense poésie ; d'autres sont d'extraordinaires « chants de possession » qui accompagnent rituellement les cérémonies de communication avec les esprits. Carrefour de civilisation exceptionnel, Madagascar présente une richesse mal soupçonnée de traditions vocales et instrumentales sur lesquelles un Raymond Loucheur avait jeté un magistral regard d'artiste voici plus de trente-cinq ans. Cette nouveauté en révèle quelques aspects caractéristiques ; elle est enrichie d'une notice étoffée avec photographies, par Bernard Koechlin (30-33 OCORA **Musée de l'Homme OCR 83 st.).**

Nos amis se souviennent sans doute combien j'avais attiré leur attention sur un disque italien remarquable consacré à la cornemuse en Europe (L'EDUCATION MUSICALE, n° 209). La même firme ALBATROS présente en Documenti originali del Folklore musicale europeo deux nouveautés ou rééditions consacrées l'une à la zampogna et la launeddas, l'autre aux polyphonies traditionnelles de Sardaigne. La cornemuse italienne existe en différents types sur la majeure partie de la péninsule, la Sicile, la Sardaigne et l'Istrie. On y trouve des instruments extraordinaires par leur taille et leur vocation, et par leurs possibilités techniques : je ne saurais les présenter en détail ici (cf. L'EDUCATION MUSICALE de 1963). La launeddas ne peut être considérée comme une cornemuse, puisqu'elle ne possède pas d'outre-réservoir d'air. Elle consiste en trois tuyaux à anche simple dont l'un sonne en bourdon. On peut la considérer comme une spectaculaire survivance de l'aulos triple des Anciens. Ce disque à notice bilingue (italien-anglais) est enrichi de croquis, cartes et photographies **(30/33 ALBATROS VPA 8149 st.).** Le second, tout aussi passionnant, est consacré à un phénomène en voie d'extinction : la polyphonie traditionnelle dont les derniers témoins disparaissent peu à peu de toutes les côtes méditerranéennes, et même du Béarn. Ce sont, en l'occurrence, des Canti polivocali e danzi di Sardinia (Chants et danses de Sardaigne). Quelle étonnante découverte **(30/33 ALBATROS VPA 8151 st.).** Ces deux disques sont des grands prix italiens.

La firme DECCA rassemble en un album de deux disques un choix judicieux des plus belles prières de l'Office des Rameaux, de la Semaine Sainte et du Jour de Pâques. Réalisé par le Chœur des Moines bénédictins de l'abbaye Saint-Pierre de Solesmes, sous la direction de Dom J. Gajard, cette gravure, impeccable sur le plan technique, magnifique comme on l'imagine, en ce qui regarde l'exécution, est accompagnée d'une pochette qui satisfera ceux qui désespèrent de trouver du grégorien imprimé : voici enfin des textes chantés qui se trouvent imprimés dans leur intégralité avec la traduction des prières latines. Les antiennes alternent avec les hymnes, répons et impropères avec psaumes et alleluja. L'orgue achève cette **Passio Christi** avec un choral de l'**Orgelbüchlein** donné par Gaston Litaize au grand orgue Schwenkedel de l'abbaye Saint-Pierre **(2 x 30/33 DECCA B 278.054/55 st.).**

Réédition attendue que celle des **Concerti grossi de l'op. VI : n° 7** (Ré M.), **n° 8** (Sol m. **« Pour la nuit de Noël »), n° 9** (Fa M.) et **10** (Ut M.) d'Arcangelo Corelli (1653-1713) en collection FIORI MUSICALI. L'Orchestre de Chambre Jean-François Paillard, dirigé par son fondateur, accompagne Gérard Jarry et S. Garcia (violons), B. Fontenay (cello), A.M. Becksteiner (cl.), J.M. Pulfer (orgue) et Anne Van Royen. C'est une heureuse initiative de la maison **ERATO (30/33 E.F.M. 8085 g.u.).**

Maxence Larrieu, J.-Pierre Wallez et Rafael Puyana : l'Ensemble instrumental de France semble à la fête pour accompagner ces trois artistes dans un dynamique **Concerto brandebourgeois n° 5** de Jean-Sébastien Bach (1685-1750) et dans le **Concerto BWV 1044** qui fait écho au précédent avec son même triple concertino réunissant les mêmes solistes : flûte, clavecin et violon. Issu du Prélude et fugue en la mineur et, pour le mouvement médian, de la troisième sonate pour orgue, ce Concerto est d'un équilibre parfait et d'une exquise subtilité dans le dosage des timbres **(30/33 DECCA Aristocrate 7268 st. quadr.).**

La révélation de cette discothèque est, à mon sens, la somptueuse nouveauté que nous offre la marque **CALLIOPE** en n° 15 de la **Collection du Livre d'Or de l'Orgue français.** Il ne s'agit rien moins que de la résurrection du Clicquot (François-Henri) de la chapelle royale du palais de Fontainebleau. Remis scrupuleusement en l'état d'origine par la maison Kern sous l'œil très vigilant de l'architecte en chef du palais, Monsieur de Cidrac, ce très bel instrument a été inauguré en 1968 par Michel Chapuis et André Isoir. Jalousement surveillé, il n'a guère été donné à quiconque de l'entendre pour diverses raisons dont la sécurité des salles n'est pas la moindre. Grâce à M. Chailley et à l'obligeance de M. de Cidrac, j'ai eu le privilège d'y entendre notamment Geneviève de La Salle, Jean Fonteneau, Odile Bailleux et notre ami Georges Guillard. Je me trouve aujourd'hui rempli d'admiration devant la perfection technique obtenue par Jacques Le Calvé dans l'enregistrement et la gravure des **Suites des premier et cinquième tons** de Louis-Nicolas Clérambault (1676-1749) et d'extraits de la **Messe du VIIIe ton** de Gaspard Corrette (ca. 1680-1730) par André Isoir. Cet artiste, en présence d'un instrument rebelle à toute facilité, mais d'une palette prodigieusement riche (c'est un huit pieds qui sonne comme un seize), réussit une interprétation à la personnalité à la fois intime, chaude ou parfois acide, d'un relief et d'une personnalité incontestable. Cette nouveauté CALLIOPE (du moins en ce qui regarde le tirage original), et c'est une courtoisie de Jacques Le Calvé, est en dépôt exclusif en ce qui regarde son tirage original chez Rigodon, disquaire, 1, rue des Bouchers, à Fontainebleau (77300), tél. 422.19-44 **(Réf. 30/33 CAL 1915 K g.u.).**

En plein feu roulant de musique française, voici un hommage à François Boieldieu (1775-1834) qui paraît à propos, l'année du centenaire, alors que le Musée des Beaux-Arts de Rouen consacre

une belle exposition à ce compositeur. Il s'agit du **Concerto en Ut Majeur** pour harpe et orchestre, interprété par Catherine Michel et l'Orchestre national de l'Opéra de Monte-Carlo sous la direction de A. de Almeida. Les mêmes artistes se retrouvent pour l'attachant **Concerto-Sérénade** de Joaquin Rodrigo (né en 1902) dont on sera heureux d'entendre enfin autre chose que le sempiternel Concerto d'Aranjuez ! **(30/33 PHILIPS Trésors Classiques 6500 813 st.).**

La réédition par ERATO de quatre **Quatuors pour instruments à vent** de Gioacchino Rossini (1792-1868) sera bien appréciée. Seul le n° 6 en fa majeur (1812) est original, les autres quatuors étant des transcriptions de quatuors à cordes pour deux violons, cello et contrebasse. Jean-Pierre Rampal, Jacques Lancelot, Gilbert Coursier et Paul Hongne constituent un ensemble dont on imagine aisément l'exceptionnelle qualité. C'est, en outre, un disque précieux pour la connaissance de la flûte, de la clarinette, du cor et du basson **(30/33 Fiori Musicali EFM 8084 g.u.).**

Toujours dans le domaine des rééditions, PHILIPS présente la très exceptionnelle gravure par Clara Haskil du **Concerto n° 3 en ut mineur pour piano et orchestre** de Ludwig van Beethoven (1770-1827). Quel style merveilleux que celui de cette grande artiste, accompagnée par l'Orchestre des Concerts Lamoureux sous la baguette d'Igor Markevitch. La **Fantaisie pour piano, chœurs et orchestre** complète parfaitement ce concert Beethoven : Hans Richter-Haaser est au piano, les Chœurs de l'Opéra national et les solistes de l'Orchestre symphonique de Vienne sont dirigés par Karl Böhm **(30/33 Trésors classiques PHILIPS 6500 324 g.u.).**

Les importations allemandes nous valent une très belle réalisation technique : « **Der exceptionnelle Sound von Morgen** ». Cette quadraphonie (de quoi couper les cheveux en quatre, ou les oreilles ?) est le fait des techniciens d'EMI ELECTROLA. C'est un concert de haute qualité, de haut relief évidemment où sont frappés, comme des médailles, les profils de Beethoven (1770-1827) avec l'Ouverture de **Fidélio,** de Richard Wagner (1813-1883) avec le **Prélude du premier acte de Tristan und Isolde** et **l'Ouverture des maîtres chanteurs ;** de Johannes Brahms (1833-1897) enfin, avec l'**Ouverture tragique.** Toutes ces pages sont enregistrées par le Berliner Philharmoniker, à l'exception des MAITRES, exécutés par la Staatskapelle de Dresde ; mais la direction unique est celle d'Herbert von Karajan. Ce sont là des pages fondamentales pour une discothèque scolaire, dans une réalisation technique exceptionnelle **(30/33 His Master's Voice C 047-02381 QY quadr. compat.).**

Ravissante découverte que cette intégrale, ou peu s'en faut, de l'œuvre pour piano quatre mains de Robert Schumann (1810-1856). Pages tour à tour mystérieuses ou familières, graves ou émues que sont les **Images d'Orient op. 66** (1848), ces **Douze pièces à quatre mains pour petits et grands enfants op. 85** (1849), ces **Scènes de bal op. 109** (1851) et ce **Bal d'enfants op. 130** (1853). Elles sont interprétées avec une fine sensibilité par Jacqueline et Otto Delfino dont la coordination est parfaite. La présentation est de cette même qualité renouvelée que nous apprécions toujours chez Joël-Marie Fauquet : une belle réussite **ARION (30/33 ARN 236005 g.u.).**

Le **Schütz Choir** de Londres et le **Philip Jones Wind Ensemble** sous la direction de Roger Norrington ont gravé pour ARGO la **Messe n° 2 en mi mineur** d'Anton Bruckner (1824-1896) en 1973. Cette Messe, qui serait en fait la septième du musicien de Saint-Florian si l'on tenait compte du groupe d'œuvres écrites entre 1842 et 1854, est intéressante à plus d'un point de vue. D'abord, parce qu'elle se situe en clef de voûte parmi les trois grandes Messes :. celle en Ré mineur de 1864 et celle en Fa mineur de 1868. Conçue pour double-chœur à huit voix mixtes combiné à un ensemble d'instruments à vent, elle s'impose par un style détaché et parfois sévère, où se révèle souvent l'influence palestrinienne. On saura gré à **ARGO** de cette nouvelle diffusion **(30/33 ARGO ZRG 710 W g.u.).**

Les Editions précieuses d'**EURODISC** nous valent un fort agréable concert de musique légère par l'Orchestre d'Etat de Dresde — « l'Institution la plus précieuse et la plus parfaite de la Patrie », disait Richard Wagner — sous la baguette de Rudolf Kempe, lequel, on l'imagine volontiers, ne trahit pas cette phalange d'élite, bien au contraire : ce sont d'abord deux Ouvertures : **La Chauve-Souris** de Johann Strauss fils (1825-1899) et **Matin, midi et soir** à Vienne de Franz von Suppe (1819-1895). Du plus illustre des Strauss viennois, on trouve encore la polka **Vif argent** et les **Légendes de la forêt viennoise.** Son frère Joseph Strauss (1827-1870) figure avec sa valse op. 325 dite **Musique des sphères ;** le concert se complète avec **L'Or et l'argent** de Franz Lehar (1870-1948). C'est une détente musicale très réussie en haute-fidélité **(30/33 ARABELLA SONOPRESSE 86847 St.).**

Alexandre Borodine (1833-1887) est mis en vedette par une nouveauté **PHILIPS** alléchante pour toute discothèque scolaire. Elle rassemble en effet des pages justement célèbres comme **Dans les steppes de l'Asie centrale** et l'**Ouverture,** suivie de la **Marche** et des **Danses polovtsiennes** du **Prince Igor.** L'originalité de ce disque réside dans la présence de la **Symphonie n° 3** ou, du moins, l'instrumentation par Glazounov des deux mouvements rédigés par Borodine l'année qui précéda son décès. Quatre célèbres formations se partagent l'exécution : London Symphony Orchestra (Antal Dorati), Eastman-Rochester Orchestra (Fr. Fennel), Orchestre des Concerts Lamoureux (Jean Fournet) et London Philharmonique Orchestra (David Lloyd Jones). Référence **30/33 PHILIPS Invitation à la Musique 6511 017 st. compat.**

Toujours dans le domaine russe, les **Grands Classiques DECCA** proposent treize chœurs illustres extraits d'œuvres lyriques de premier plan : **Chœur de paysans, Polonaise** et **Chœur final** d'**Ivan Soussanine** de Michel Glinka (1804-1857); **Chant des oiseaux** et **Chœur du carnaval** de **Snégourotchka** de Nicolas Rimsky-Korsakov (1844-1908), **Chœur du peuple** et des **Gardes polovtsiens** extraits du **Prince Igor** d'Alexandre Borodine (1833-1887), deux chœurs de **Khovantchina,** deux de **Boris Godounov** de Modeste Moussorgski (1839-1881), **Chœurs des promeneurs** de **La Dame de pique, Chœur et danse des paysans** d'**Eugène Onéguine** de P.I. Tchaïkovski (1840-1893). **Collection Grands Classiques DECCA 30/33 117.012 st. compat.**

Je ne saurais rejeter en fin de discothèque une très belle anthologie de **Chants populaires russes** réalisée chez DECCA par Nicolai Ghiauri, voix splendide accompagnée par le Chœur et l'Orchestre Kaval dirigé par Atanas Margaritov. L'amateur trouvera là toutes ces « musiques de cocher de fiacre » dont on reprocha l'amour à Glinka, et qui reflètent avec tant de ferveur l'âme nostalgique et passionnée des Slaves : depuis **Adieu Joie ;** jusqu'aux **Yeux noirs,** des **Bateliers de la Volga** découverts par Borodine et popularisés par Chaliapine, à l'âpre **Stenka Razin.** Onze pages illustres du répertoire populaire de toutes les Russies amies **(30/33 DECCA Aristocrate 7276 st.).**

La **Danse slave** d'Emmanuel Chabrier (1841-1894) ne sera-t-elle pas considérée par le lecteur comme une transition un peu hasardeuse pour passer à une nouveauté qui recèle à flot toute la pittoresque faconde du musicien d'Ambert, avec deux extraits du **Roi malgré lui** (la **Danse** mentionnée et la **Fête polonaise**). Ce concert riche en couleurs se poursuit avec la **Joyeuse marche,** la **Bourrée fantasque, España** et la **Suite pastorale.** L'Ouverture de **Gwendoline** apporte à ce concert tout de bonne humeur et de poésie sa note hiératique, épique et nostalgique à la fois, avec tous les souvenirs qu'elle éveille. L'interprétation de Paul Paray à la tête du Detroit Symphony Orchestra est parfaite **(30/33 PHILIPS Invitation à la Musique 6538 018 g.u.).**

La **Fantaisie pour piano et orchestre en sol majeur op. 111** de Gabriel Fauré (1845-1924) ne compte pas parmi les pages les mi ux connues du compositeur, tant s'en faut, et son abord n'est pas tellement aisé ; elle n'en demeure pas moins une belle continuation de la plus séduisante **Ballade.** Elle prend une dimension particulière sur une nouveauté **DECCA** par la présence à ses côtés des deux concertos de Maurice Ravel (1875-1937), le grand disciple de Fauré. Le **Concerto en Ré majeur** pour la main gauche seule, qu'on s'agace d'entendre amoindrir au profit du splendide et toujours nouveau **Concerto en sol :** chaque page a sa personnalité et la facture souveraine du second, jointe à une eurythmie, une densité de musique remarquable, n'amenuise en rien la valeur artistique et dramatique du second. Alicia de Larrocha en est la bril-

lante soliste avec l'Orchestre Philharmonique de Londres que dirige Foster-Fruhbeck de Burgos **(30/33 DECCA Aristocrate 7284 st.).**

On sait combien Luigi Dallapiccola (né en 1904) a souffert dans le plus profond de son être le drame de la liberté perdue. Les **Cantigi di Prigonia** en sont un célèbre témoignage. On connaît sûrement moins son second opéra, hanté par les mêmes angoisses. Il Prigioniero est écrit sur un livret tiré d'un des **Contes cruels** de Villiers de l'Isle-Adam, mêlé de souvenirs de **Till l'espiègle** de Charles De Coster. Cette œuvre, qui présente essentiellement des états d'âme, s'efforçant de décrire « de l'intérieur » un monde d'affliction et de contrainte, a été composée en 1949. Elle s'insère dans une lignée qui part du **Fidelio** de Beethoven pour aboutir au **Survivant de Varsovie** de Schoenberg ou à **La Mort d'un tyran** de Milhaud. Ce bref opéra, d'une cinquantaine de minutes, exploite trois séries tonales symbolisant prière, espoir, liberté et dont les multiples combinaisons s'organisent en formes musicales : intermèdes choraux, ballade, etc. **DECCA** présente une primeur discographique de ce drame avec Giulia Barrera (La mère), Maurizio Mazzieri (Le prisonnier), Romano Emili et le University of Maryland Chorus accompagné par le National Symphony Orchestra de Washington dirigé par Antal Dorati **(30/33 DECCA Headline HEAD 10 st.).** On appréciera cette œuvre à profonde résonance humaine, grâce au livret inclus, mais en regrettant que le texte italien ne soit accompagné que d'une traduction anglaise.

J'achève sur une note souriante, avec un « récital intime » selon la précision de la pochette : Andres Segovia ouvre les pistes du rêves sur les six cordes de sa guitare enchantée avec des pages originales, ou transcrites. Jean-Sébastien Bach (trois pages de la **Première suite** pour violoncelle seul), Domenico Scarlatti (**Deux sonates**), Georg Benda (**Sonatine**), S.L. Weiss (**Bourrée**), Fernando Sor **(Andante et deux menuets)** et Manuel M. Ponce **(Prélude en mi mineur).** J'ai particulièrement apprécié le commentaire musical composé par Vicente Asencio (né en 1905) en 1971 sur la Cinquième Parole du Christ en Croix : DIPSO **(DECCA 30/33 Aristocrate 7262 st.).**

***

A l'instant de mettre le point final me parviennent trois autres nouveautés que je m'en voudrais de repousser aux calendes grecques. Elles sont extrêmement différentes puisque la première est une réalisation britannique concernant le théâtre médiéval : de quoi faire dresser toutes les oreilles des malheureux professeurs particulièrement démunis dans ce domaine où nos voisins d'outre-Manche font merveille avec leurs étudiants. Le disque qui me parvient est réalisé par **The Sacred Music-Drama Society,** Glenburn (c/o Mr Edgar Gordon), Cardigan Road, Barnes, Londres SW13 OBH. C'est le premier microsillon de cette société : **il réunit La Visite au sépulcre** pour les matines de Pâques avec le Chant du **Te Deum,** le **Jeu du pèlerin** pour le lundi de Pâques et **le Jeu de l'Ascension.** Le chant est discrètement soutenu par quelques instruments. C'est un excellent document qui n'a rien de fastidieux, bien au contraire **(30/33 SMDS 1 g.u.).**

Music for Pleasure, par ailleurs, m'adresse les deux premiers volumes des **Dossiers du Jazz** qui offrent un véritable régal. Le volume 1 est consacré à tous ces grands interprètes et improvisateurs qui firent la gloire des années 30/50 et qu'on serait tenté de regrouper un peu arbitrairement sous le générique de **middle-jazz :** Woody Herman, Stan Kenton, Gerry Mulligan, Coleman Hawkins (entre autres **Stuffy**), Duke Ellington (on le préfèrera dans **In a sentimental mood**), Miles Davis (entre autres **Budos**). Référence **MFP 2M 046 81861 St. mon. 30/33.** Le second volume est en deux disques à prix extrêmement avantageux : il rassemble les enregistrements sans doute les plus prestigieux de Louis Armstrong (1899-1971) : **Body and Soul, Magohany hall stomp, Blueberry Hill, Muskrat ramble...** Saurais-je citer tous les titres : non sans doute, car il y en a vingt au total, tous de la même veine et qui susciteront l'enthousiasme des admirateurs nombreux de « Satchmo » et l'intérêt inconditionnel des musiciens. C'est une nouveauté **MUSIC FOR PLEASURE 2 x 30/33 MFP 2M 146-13270/1 st. mon.** Tous mes vœux pour de belles heures d'écoute avec tous ces trésors !

« L'Education musicale » se félicite du STAGE OFFICIEL de préparation à l'agrégation prévu du 1er au 7 février 1976, au lycée Honoré de Balzac. Elle remercie M. Chailley d'avoir compris la nécessité d'une telle préparation. La direction de la revue et les abonnés concernés font confiance à M. Lallemant, sous-directeur du lycée, grand ami des musiciens pour l'organisation de la réception des candidats.

A. MUSSON

Stage prévu du 1er au 7 février 1976

Les renseignements peuvent être demandés à M. Lallemant.

Titres requis pour accéder au corps des adjoints d'enseignement

Article premier. — Pour être nommé adjoint d'enseignement, les candidats doivent être pourvus d'une licence d'enseignement. Dans les disciplines où il n'existe pas de licence d'enseignement, les candidats doivent posséder une expérience de l'enseignement adaptée aux fonctions à exercer et être pourvus de l'un des titres ou diplômes figurant sur une liste établie par arrêté conjoint du ministre de l'Education, du ministre de l'Economie et des Finances et du ministre chargé de la Fonction publique.

J.O. du 23 octobre 1975

Modalités d'application du décret n° 75-970 du 21 octobre 1975 relatif à la liste des titres requis pour accéder au corps des adjoints d'enseignement

Article premier. — La liste des diplômes ou titres prévue par l'article premier du décret du 21 octobre 1975 susvisé est fixée comme suit pour chacune des disciplines concernées :

Enseignement musical

Lauréat du Conservatoire national supérieur de musique ;

Lauréat d'un autre conservatoire ou d'une école nationale de musique de province ;

Certificat d'aptitude au professorat d'enseignement musical des écoles de la Ville de Paris ;

Certificat d'aptitude à l'éducation musicale (première partie).

Ecriture musicale. — *Les candidats ont le choix entre deux sujets. Il leur est proposé :*

Premier sujet : *un motif musical de 20 à 30 mesures, tonalement analysable avec l'identification d'une formation d'exécution courante (piano ou quatuor ou ensemble vocal). Le candidat doit, par écrit et pour cette formation, harmoniser le motif en en respectant le style et en rédiger une variation mélodique ou un court développement à partir d'un de ses fragments.*

Deuxième sujet : *deux lignes musicales non rythmées dont l'une obligatoirement tonale. Le candidat doit, pour la ligne musicale choisie, déterminer les durées et le registre à partir desquels il développe par écrit une séquence pour un instrument polyphonique ou une formation de son choix. Une phrase littéraire est proposée pour être en musique au cas où le candidat choisit cette formation vocale.*

Sujet 1975 :

♩ = 132 env.

Rit....

T°

Sujet 1975: Phrase littéraire à utiliser s'il y a lieu : « Je dédie ce choral à ceux qui ne m'aiment pas. » (Erik Satie.)

Dissertation : Y a-t-il une musique baroque ?

Yves HUCHER

Musicologue

Chroniques azuréennes

A Nice : trois jeunes et deux moins jeunes

« Ils » ne totalisent pas cent ans à eux cinq et si un « *Who's Who ?* » de la musique existait (et il devrait bien être édité, surtout pour les jeunes !), voici ce que l'on pourrait y lire :

• COCHEREAU (Jean-Mars), 24 ans. Fils de l'illustre organiste Pierre Cochereau. Premier Prix de piano et Grand Prix de la Ville de Nice, Premier Prix premier nommé à l'unanimité de direction d'orchestre au Conservatoire national supérieur de Musique de Paris. Servi par une mémoire prodigieuse, peut diriger par cœur plus de trois cents partitions. Depuis 1972, s'est fait entendre à la tête du Philharmonique de Nice, des Orchestres du Conservatoire de Paris, Pasdeloup, Oubradous. A dirigé de nombreux concerts en province et à l'étranger. A été en 1974 l'invité du Festival du Jeune Soliste d'Antibes. On lui doit l'orchestration de la *Grande Fantaisie pour orgue*, de Liszt, et de plusieurs partitions pour orgue et orchestre que Pierre Cochereau est particulièrement heureux d'interpréter sous la direction de son fils.

• TIREL (Marc), 29 ans. Né à Mazamet, il fut élève aux lycées de Montauban et de Menton, et reprit à 17 ans seulement des études de piano commencées tout jeune et interrompues presque aussitôt. Après avoir assisté à un concert dont le soliste était un violoncelliste, il décide de composer et se livre d'abord à l'improvisation. Son père étant pasteur, il bénéficie de la possibilité d'improviser librement à l'orgue, instrument qu'il travaille avec M. Bourdin, titulaire de la cathédrale de Monaco à cette époque. Il doit également beaucoup à sa rencontre avec Robert Bernard. Elève dans la classe de composition de Marcel Peyssies à l'Académie de Musique de Monaco, puis de Mario Vittoria au Conservatoire de Région de Nice, obtient le Grand Prix de Composition de la Ville de Nice, en 1974. Entre autres partitions, a écrit une œuvre en deux mouvements pour percussion, commande de la ville de Nice par l'intermédiaire de Pierre Cochereau, directeur du Conservatoire, et de F. Lattès, délégué aux Affaires musicales et lyriques de la Ville de Nice. Est actuellement professeur de solfège et d'harmonie au Conservatoire de Menton, fondé par sa directrice, Mme Molinari.

• SULEM (Jean), 16 ans, né à Alger. A commencé le violon à 5 ans. Elève de M. Mazioux, violon solo du Philharmonique de Nice et professeur au Conservatoire de Nice, a obtenu en juin dernier le Grand Prix de la Ville de Nice. Mais ne s'est pas moins intéressé à la percussion qu'il a travaillée dès l'âge de 9 ans au même conservatoire dans la classe de M. Carré. A obtenu son premier prix avec le concerto pour percussion d'André Jolivet. Poursuit actuellement ses études générales au Lycée Calmette où il est élève de terminale « C ».

• SULEM (Agnès), sœur jumelle du précédent. A commencé ses études de violon en même temps que son frère et a également été l'élève de M. Mazioux au Conservatoire de Nice. A obtenu, en 1974, le Grand Prix de Violon de la Ville de Nice avec la *Symphonie espagnole* de Lalo. Premier Prix à l'unanimité au Concours du Royaume de la Musique. Poursuit ses études générales au Lycée Calmette dans la même classe et la même section que son frère.

N.B. — Aux épreuves de français du baccalauréat, passées à la fin de la classe de première, le frère et la sœur ont obtenu respectivement 15 et 14 à l'écrit et 16 et 17 à l'oral.

• BIANCONI (Philippe), 15 ans. Né à Nice où il a commencé et poursuivi ses études de piano avec M. Wallet, Mlle Trucchi, puis au Conservatoire de Nice avec Mme Delbert-Février. A fait toutes ses études, générales et musicales, au « Lycée musical » de Nice. Est actuellement élève de premiere C au Lycée Masséna, à Nice. A suivi en août dernier les cours de piano de l'Académie d'Eté dans la classe de G. Tacchino. Grand Prix de Piano de la Ville de Nice en juin 1975, avec le *Concerto de Schumann.*

Voilà ce que nous ont appris, avec beaucoup de simplicité et de modestie, quatre de ces « jeunes », le premier, J.-M. Cochereau, n'ayant malheureusement pas pu se joindre à nous. C'était quelques jours après l'étonnant concert qui clôturait l'« Automne musical 1975 » donné à l'Opéra de Nice par l'Orchestre philharmonique de la ville : J.-M. Cochereau attaquait « en flammes » avec une ouverture de Berlioz, puis dirigeait presque de mémoire ! trois concertos : percussion, violon, piano. Pour la percussion, c'était l'œuvre de Marc Tirel jouée par Jean Sulem ; pour le violon, le Concerto de Khatchaturian, joué — à faire pâlir de jalousie bien des « grands » — par Agnès Sulem ; pour le piano, c'était Schumann qu'interprétait Philippe Bianconi.

Sur la scène, un orchestre attentif et vibrant et, au pupitre de premier violon comme au poste élevé de timbalier, les professeurs des deux premiers solistes... qui ne cachaient pas leur trac ! Dans la salle, le professeur de piano que dut bouleverser l'ovation faite à son jeune disciple.

Dans la salle aussi, un public étonnamment chaleureux — où l'on reconnaissait plusieurs professeurs des Lycées Calmette et Masséna — et surtout la foule des « camarades de classe » des trois jeunes lycéens, une foule qui, des hauteurs du « paradis », hurlait sa joie et sa fierté, une joie qui réchauffait tous les cœurs, une fierté qui donnait une éclatante leçon de spontanéité et de dignité à tous les « fans » des idoles éphémères et à toutes les « minettes à Claude François »..

Nous aurions voulu rapporter fidèlement cet entretien que ces jeunes avaient accepté avec joie — même un dimanche matin ! — et peut-être avec un peu d'appréhension car c'était leur première « épreuve journalistique » qu'avait précédée de peu un entretien sur les ondes régionales de « Nice-Côte d'Azur ». Nous ne pouvons hélas ! en faire entendre à nos lecteurs que quelques « échos ».

— Oui, nous dit Philippe Bianconi, tous nos camarades ont été bien gentils. Nos professeurs aussi. Nous avons manqué deux jours pour le concert. Ils nous ont aidés à rattraper.

— Moi, nous confie Marc Tirel, je n'ai jamais été un bon élèves. Les cours d'éducation musicale eux-mêmes... Il n'y avait qu'en français où ça allait ! Et dire que maintenant l'enseignement me passionne !...

— Marc parlait tout à l'heure du hasard d'un concert qui avait déclenché sa carrière de compositeur. L'impondérable, ça existe : pourquoi est-ce que, tout jeune, je tapais toujours sur un tambour ? se demande Jean Sulem. Nous avons pourtant deux sœurs aînées toutes deux titulaires d'un Premier Prix de Violon au Conservatoire de Paris !

— Vous êtes un peu « l'enfant terrible » entre ces trois sœurs violonistes ?

— Bah ! Pour rétablir l'équilibre, je travaille à la maison avec un tambour muet...

Justement, les deux termes qui reviennent le plus souvent sur les lèvres de ces quatre jeunes sont « équilibre » et « approfondir ». Les trois jeunes lycéens parlent de l'*équilibre* entre leur travail scolaire et leurs études musicales. Jean Sulem insiste sur la valeur formatrice de la percussion qui nécessite un *équilibre* à la fois physique, musculaire et musical. Sa sœur s'enthousiasme pour évoquer le travail *en profondeur* que son frère et elle ont effectué l'été dernier, dans l'Orchestre mondial des Jeunesses musicales, placé sous la direction de Jean Martinon. Philippe Bianconi, à qui nous demandons ce qu'il pense d'un soliste-qui-dirige-aussi, nous répond :

— A l'exception d'un petit nombre d'œuvres, je ne suis pas d'accord. Ça doit être trop difficile de réaliser l'*équilibre* entre les deux rôles. Et comment *approfondir* l'un sans que ce soit au détriment de l'autre ?

Un autre trait de caractère non moins réconfortant : l'esprit de camaraderie. Il suffit pour s'en rendre compte de les interroger sur « l'absent », le chef qui a dirigé leur concert.

— Jean-Marc est formidable. Il est aussi travailleur que consciencieux... Et comme il nous a mis à l'aise ! « Fais ce que tu veux... Je te suis », a-t-il dit à Agnès et à Philippe. Pour le Concerto pour percussion, il n'a cessé d'approfondir la connaissance de la percussion, interrogeant constamment M. Carré et Jean, le professeur et l'interprète.

Et Marc Tirel, le compositeur, ajoute :

— Il mourait d'envie de diriger ma partition par cœur ; il aurait très bien pu ! Ce n'est que par conscience qu'au dernier moment il y a renoncé !... Et pendant les répétitions, que de contacts agréables nous avons eus ! Il est allé au fond des choses... Et nous n'avons fait que de petites modifications d'*équilibre*...

Et maintenant ?...

Si nous avons choisi de consacrer toute cette « Chronique » à ces jeunes, ce n'est pas seulement pour mettre en lumière une actualité fort agréable, ni même pour montrer tout ce que peut produire un conservatoire de région comme le Conservatoire de Nice.

C'est surtout pour poser la question : et maintenant ?

Certes, le compositeur peut maintenant voler de ses propres ailes : l'enseignement lui permet de vivre. Curieux de recherches de bon aloi, il a monté avec le concours de Jacqueline Verdini, peintre, et d'Odette Pellegrin, poète, un spectacle audio-visuel « *Espace poétique* » et « *Fresques de lumière* », qui a été donné deux fois à Paris avec grand succès. Sur les pas d'un Georges Auric, d'un Maurice Thiriet, d'un Jean-Jacques Grunenwald, il peut espérer recevoir la commande d'un film, avoir d'autres « commandes ». Combien nous souhaitons que Marc Tirel puisse prouver un jour par sa seule réussite que l'on peut ne pas confondre « nouveauté évolutive » et « stériles recherches de laboratoire », et que le succès peut encore récompenser ceux qui se refusent à tout embrigadement de doctrine ou de chapelle !

Certes, Jean-Marc Cochereau a maintenant sa place bien marquée parmi les jeunese chefs de notre temps. Il devra encore lutter et travailler, peut-être même se battre, mais on peut dire dès maintenant qu'il est « entré dans la carrière »...

Avec un optimisme raisonné, on pourrait encore prétendre que Jean Sulem, ayant à choisir entre le violon et la percussion, a eu raison d'opter pour celle-ci. Par bonheur pour lui, il n'y a pas encore de « concours internationaux » de percussion !... Un orchestre peut faire appel à lui. Il a l'étoffe voulue pour fonder un « ensemble de percussions » et égaler d'illustres prédécesseurs...

Mais Agnès Sulem et Philippe Bianconi ? La violoniste et le pianiste ?... Tous deux Premier Prix de leur Conservatoire de Région et Grands Prix de la Ville de Nice. A combien de portes heurteront-ils en vain tant qu'ils ne seront pas « du Conservatoire de Paris » ? Et cela ne suffisant pas, ils prépareront concours sur concours, de Paris à Bruxelles, et de Genève à Moscou. Deux ans, cinq ans, dix ans, pour préparer des épreuves démentielles, s'user les nerfs dans des épreuves inhumaines, allonger chaque année leur palmarès d'un fleuron nouveau...

C'est peut-être ainsi que l'on « fabrique » des « bêtes à concours ». Ce n'est sûrement pas ainsi que l'on découvre de vrais artistes, des « interprètes », des « virtuoses », avec ce que ces mots contiennent de grand, de rare et de noble !

Que faudrait-il pour lutter contre cette plaie de notre temps ? A y bien réfléchir, peu de chose !

Que nos chaînes de radio et de télévision, au lieu de programmer sans cesse et par le roulement d'une mode aux courbes mystérieuses, des valeurs consacrées, pensent qu'il serait peut-être bon... d'aider les jeunes, tout simplement !

Que l'on sache, à Paris, que certains « conservatoires de région » peuvent aussi être des pépinières de grands talents.

Qu'un impresario — pardon, un « organisateur de concerts » — ait un jour l'audace de « s'intéresser » à des jeunes dont les seuls « titres » sont l'amour de leur art, leur volonté d'approfondir, leur équilibre !

Si l'entretien consacré à ces jeunes n'avait que ces trois résultats, *L'Education musicale* aurait déjà de quoi être fière...

Et en quittant ces jeunes, il nous est venu une petite idée...

Si ce concert où nous les avons entendus avait été enregistré en effaçant soigneusement tous les noms propres : orchestre de... sous la direction de... avec le concours de... première audition de... Et si cet enregistrement avait été présenté devant un auditoire choisi, de « grande première », où l'on se serait montré les plus « éminents » critiques, titulaires des « tribunes » les plus réputées : que serait-il arrivé ?...

Jean Sulem, Agnès Sulem, Philippe Bianconi, n'auriez-vous pas été confondus avec tel percussionniste, tel violoniste, tel pianiste de grand renom ? Et Jean-Marc Cochereau, n'auriez-vous pas été pris pour tel illustre chef ?

A quel « maître » aurait-on attribué la partition de Marc Tirel ?...

Le concert « sans nom », donné derrière un rideau, par ces « jeunes »...

Un rêve ?... Une utopie ?... Une idée folle ?...

Pourquoi ?...

6/86 ⟵

Abandon des genres que l'antiquité n'a pas connus (ballades, rondeaux, virelais et autres « épisseries »), et retour à ceux qu'elle a cultivés : épigramme selon Martial, élégie telle que firent Tibulle, Ovide ou Properce, épître et satire à la manière d'Horace, tragédie et comédie pour remplacer moralité et sotie, sonnet qui s'apparente à l'ode donc à la poésie lyrique, enfin l'épopée, premier de tous les genres, où l'illustra l'Arioste presque autant que Homère et Virgile et qui inspira les légendes françaises de Lancelot et de Tristan.

Mais le renouvellement des genres a pour condition le renouvellement de l'expression par « l'invention des mots », la valeur artistique de l'adjectif, les emprunts aux langages techniques des métiers et, en poésie, quelques innovations métriques.

Voilà ce qu'affirme du Bellay. Voilà ce que répète à satiété Ronsard. Voilà ce qu'ils « illustrent », eux-mêmes et leurs doctes « compagnons de la Brigade » qu'on appellera par dérision la « Pléiade » — et c'est ce nom qui lui restera.

*
**

Au terme de cette double étude sur la Renaissance au XVIe siècle et les doctrines de la Pléiade par rapport à la « théorie de l'imitation », nous pouvons faire le point.

C'est par un retour aux sources, une soumission voulue à une discipline ancienne, une inspiration demandée au passé, que la littérature et les beaux-arts (pour ne rien dire de la musique...) peuvent trouver un renouveau, une force neuve, un second souffle. C'est de là que peut naître un art nouveau. Revenir à ses sources et aller jusqu'à les imiter, ce n'est pas s'abaisser, mais bien au contraire faire preuve de lucidité et de courage, car c'est se donner les moyens de se dépasser soi-même.

« Imiter », ce n'est pas choisir la voie la plus facile, mais aller au contraire dans le chemin qui, par un labeur acharné, nous conduit à l'inspiration.

Se donner des « modèles », c'est se reconnaître des « maîtres » dont il est noble et profitable de suivre les « leçons ».

Choisir ses « sources », c'est descendre en soi-même et entendre les voix de ceux dont on est nourri : « l'imitation » n'est donc possible que par « l'innutrition ».

Voilà ce que disent les livres, préfaces et autres « défences ». Mais que nous dit l'expérience ?

Du Bellay prétend, dans la préface de l'*Olive*, avoir « beaucoup travaillé » à ne ressembler qu'à lui-même. Et Ronsard de même dans les préfaces des *Odes*. Mais ce n'était encore que prétention. Pour que le miracle se réalise, pour que le poète ressemble à lui-même sans s'y appliquer, pour que du Bellay écrive *Les Regrets* et Ronsard *Les Amours*, il faudra que le second aime une humble paysanne et que le premier sente en son cœur une émotion toute simple et commune : la nostalgie de sa patrie. Pour comprendre que la véritable « imitation » est d'abord un effort d'humilité, de simplicité, il faut avoir senti son cœur battre d'une émotion toute simple, accessible au commun des mortels.

Ce qui fut vrai, au XVIe siècle, pour deux poètes de France, est-ce encore vrai aux XVIIe et XVIIIe siècles, dans la littérature et les beaux-arts ?

Poser cette question, c'est peut-être donner, sinon une réponse, au moins une raison profonde de s'intéresser à la « théorie de l'imitation »...

Petite bibliographie de la « Théorie de l'imitation » (suite)

Louis BERTRAND, *La Fin du Classicisme et le retour à l'Antique.*

R. BRAY, *Formation de la doctrine classique.*

GRENIER, *L'Art et ses problèmes.*

Elie FAURE, *Histoire de l'Art.*

Pierre CLARAC, *Littérature française.*

CALVET, *Les Ecrivains classiques.*

E. AUERBACH, *Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale.*

Paul VALÉRY, *Essai sur La Fontaine.*

Et plus généralement et d'une approche plus aisée :

BÉNAC, *Le Classicisme* (Hachette, Classiques « France »).

VAN TIEGHEM, *Petite Histoire des grandes doctrines littéraires* (P.U.F., 1960, en particulier, 1re et 2e parties).

CHASSANG et SENNIN, *Textes littéraires généraux* (Hachette, p. 150 sqq.).

A. ADAM, *Histoire de la Littérature française au XVIIe siècle* t. II, ch. 4 et 6 ; t. III, ch. 2 ; t. IV, ch. 5 et 6 ; t. V, ch. 3 et 10).

(A suivre)

Ouverture des concours de recrutement de professeurs pour la session de 1976

Article premier. — L'ouverture des concours de recrutement de professeurs énumérés au présent article est prévue pour la session de 1976 :

Agrégation des lycées.

Certificat d'aptitude au professorat de l'enseignement du second degré (épreuves théoriques) : Section A, B, C, D, F, G, H, I (éducation musicale et chant choral).

Art. 2. — Les registres des inscriptions seront ouverts au service des concours de chaque académie ainsi qu'au siège des missions culturelles des ambassades de France à Alger, Tunis et Rabat, du 3 novembre 1975 au 15 janvier 1976, à 18 heures.

Les demandes d'inscription seront obligatoirement présentées sur les formulaires établis par la direction des Personnels enseignants de lycées et seront :

Soit déposées au service des concours de chaque académie, au plus tard le jeudi 15 janvier 1976, à 18 heures;

Soit confiées aux services postaux avant le jeudi 15 janvier 1976, à 18 heures, le cachet de la poste faisant foi.

Art. 3. — Les épreuves écrites auront lieu au chef-lieu de chaque académie de France ainsi qu'à Brest, Metz, Pau, Saint-Etienne, Tours, Ajaccio, Fort-de-France, Pointe-à-Pitre, Saint-Denis-de-la-Réunion, Cayenne et Djibouti, Alger, Rabat et Tunis. D'autres centres d'épreuves écrites pourront être ouverts à l'étranger.

Les épreuves de l'agrégation et du C.A.P.E.S. d'éducation musicale et chant choral, des certificats de travaux manuels, de sciences appliquées, d'art et décoration, du diplôme des travaux manuels éducatifs et d'enseignement ménager auront lieu uniquement à Paris.

Art. 4. — Le calendrier des épreuves écrites des concours visés à l'article premier sera fixé ultérieurement.

J.O. du 31 octobre 1975
B.O., n° 40, 6 novembre 1975

Concours ouverts pour le recrutement de professeurs agrégés et certifiés en 1976

- *Délai d'inscription :*

Les registres d'inscription seront ouverts le 3 novembre 1975 et clos le 15 janvier 1976, à 18 heures. Seules les demandes d'inscription présentées sur les formulaires établis par la direction des Personnels enseignants de lycées seront prises en considération. Elles devront être :

— soit déposées au service des concours de chaque académie au plus tard le 15 janvier 1976, à 18 heures;

— soit confiées aux services postaux avant le 15 janvier 1976, à 18 heures, le cachet de la poste faisant foi.

Il est rappelé que les registres des inscriptions sont actuellement ouverts pour les élèves professeurs des centres de gestion *jusqu'au* 2 *décembre* 1975 et pour les anciens élèves professeurs jusqu'au 18 décembre 1975 (cf. circulaire du 13 octobre 1975, n° 75.354 publiée au *B.O.*, n° 38).

- *Dates des épreuves :*

Un arrêté fixera prochainement les dates des différentes épreuves écrites.

- *Constitution des dossiers :*

1° Une notice individuelle comportant la demande d'inscription datée et signée (imprimé différent pour l'agrégation et le C.A.P.E.S.).

Vous exigerez que les candidats devront compléter avec soin toutes les rubriques de la notice; s'ils sont déjà employés par l'Education nationale, ils préciseront leur grade exact ou la catégorie à laquelle ils appartiennent (professeur certifié, maître auxiliaire, adjoint d'enseignement titulaire ou stagiaire, etc.), ainsi que l'établissement dans lequel ils exercent.

2° Une fiche individuelle d'état civil et de nationalité. Sont dispensés de la production de cette pièce les fonctionnaires titulaires ou stagiaires.

3° Un extrait du casier judiciaire datant de moins de trois mois. Sont dispensés de la production de cette pièce les fonctionnaires titulaires ou stagiaires, les élèves professeurs, les délégués rectoraux, ainsi que les maîtres contractuels de l'enseignement privé.

4° Les diplômes exigés par les règlements pour l'admission à concourir (copies certifiées conformes).

5° Un engagement quinquennal (sur la notice d'inscription, page 3).

Les élèves des écoles normales supérieures qui ont souscrit un engagement décennal à leur entrée à l'école, ainsi que les élèves professeurs n'ont pas à souscrire cet engagement.

6° Un certificat d'exercice.

7° Les candidats ayant dépassé la limite d'âge et qui n'appartiennent pas aux cadres de l'enseignement public fourniront des états de service pour justifier de leurs services universitaires et une copie des pièces officielles délivrées par l'autorité militaire, en ce qui concerne les services militaires. Ils fourniront une fiche familiale d'état civil, pour justifier de leur situation de famille.

8° Cinq enveloppes timbrées à 0,80 F autocollantes, libellées à l'adresse de leur domicile habituel, dont trois seulement seront jointes au dossier transmis au ministère (format 11 × 16).

9° Un *curriculum vitæ* détaillé (modèle ci-joint).

10° Une fiche cartonnée.

En ce qui concerne l'aptitude physique des candidats à exercer des fonctions d'enseignement, il est rappelé que seuls les candidats proposés par les jurys pour l'admission définitive seront astreints à ce contrôle dont les modalités ont été précisées par la circulaire n° 72-475 du 4 décembre 1972 (*B.O.*, n° 47) et la circulaire n° 73-482 du 19 novembre 1973 (*B.O.*, n° 44). En seront toutefois dispensés :

— les membres titulaires de l'enseignement public;

— les professeurs stagiaires des centres pédagogiques régionaux;

— les élèves des écoles normales supérieures;

— les élèves professeurs des centres de gestion, en cours de scolarité, qui ont produit, lors de leur recrutement, le certificat médical prévu par le décret du 1er juillet 1942.

Remarques

Il est rappelé que les candidats doivent s'inscrire au rectorat de l'académie dans le ressort de laquelle ils ont leur résidence (résidence administrative si celle-ci ne coïncide pas avec la résidence personnelle) (cf. note du 8 décembre 1969, n° 4118).

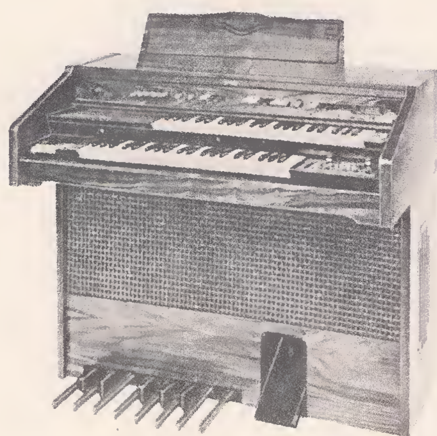
FARFISA

fabrication italienne



Modèle PIANORGAN

Clavier de 61 notes avec sonorités piano et orgue - dynamique électronique - réglage de volume de la sonorité orgue - pédales « sourdine » et « sustain » pour la sonorité piano.



Modèle PARTNER 250 R

Avec unité automatique d'accompagnement « Partner 14 »

2 claviers de 44 notes - pédalier de 13 notes. (16'-8'-Sustain - Bass Guitar) - 3 pieds - 9 registres.

Automatic Bass - Easychord - Réverbération - Vibrato.

Avec banquette et couvercle.

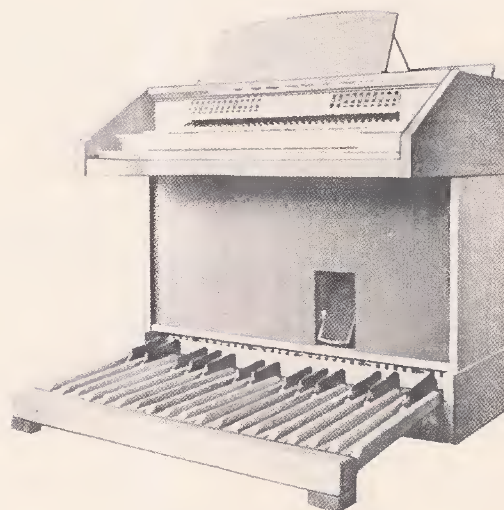
BOUVIER - PARIS

15, RUE D'ABBEVILLE - 75010 PARIS

878.24.88

ORGUE ELECTROSTATIQUE *Dereux*

fabrication française



Instrument classique, fidèle à la tradition et qui permet l'exécution de toute la littérature de l'orgue.

2 claviers de 5 octaves - pédalier 32 notes - banc.

Accouplement Récit-Grand Orgue - Récit-Pédale - Grand Orgue-Pédale - Balance sur chaque clavier - Réverbération - Prise de casque.

Ebénisterie chêne clair, foncé et acajou.

UNIVERSITE LYON II[1]

U.E.R. des Sciences de l'Homme et de son Environnement Département d'Education musicale et Musicologie 18, quai Claude-Bernard 69365 Lyon Cedex 2 Tél. : 69.24.45 (poste 416)

TECHNIQUES D'ECRITURE (*harmonie*)

Préparation à l'harmonisation par analyse d'œuvres d'époques différentes — Formation de l'oreille intérieure ; recherche des modulations et cadences — Exercices avec chiffrage jusqu'aux accords de septième.

Deuxième niveau : ELEMENTS DE LA MUSIQUE

Entraînement aux dictées d'accords et polyphoniques — Lecture en toutes clés — Transposition selon les besoins pédagogiques — Déchiffrage avec paroles — Reconnaissance rapide des timbres.

TECHNIQUES D'ECRITURE

Exécution sur clavier de tous accords — Harmonie écrite en vue de l'utilisation instrumentale ou vocale (tous chiffrages).

Pratique individuelle et collective de la Musique (horaire libre)

— Connaissance élémentaire du clavier (déchiffrage de niveau élémentaire).

— Instrument principal : tout instrument enseigné dans les Conservatoires nationaux.

— Participation obligatoire à la Chorale mixte universitaire de Lyon (ou chorale habilitée). Une attestation de présences est obligatoire pour le passage en deuxième niveau.

L'U.V. de pratique collective vocale et instrumentale (Physiologie de la voix, groupes instrumentaux aux étudiants) est vivement recommandée.

Observations générales

Les étudiants doivent s'engager dans cette filière munis d'un bagage musical préalable : les Baccalauréats F11 et A6 sont souhaités mais non obligatoires. A titre d'exemple, le niveau minimum requis est celui de l'épreuve facultative au baccalauréat. Une U.V. de deuxième niveau ne peut être validée qu'après obtention du premier niveau.

De plus, le passage en deuxième niveau s'opère avec au *minimum 6 U.V.* :

— 4 U.V. de musique (premier niveau) (une U.V. d'Histoire de l'art pouvant remplacer « Introduction à la Musique »).

— 1 U.V. obligatoire (d'initiation ou langue).

— 1 U.V. libre.

(Ou 2 U.V. obligatoires.)

La COMMISSION DES EQUIVALENCES de l'Université de Lyon II est habilitée *à dispenser partiellement d'épreuves* :

1) Les détenteurs de certains diplômes (Prix de Conservatoires ou Ecoles nationales de Musique).

2) Par un examen de niveau au moins équivalent à la première année, qui se déroule à la rentrée universitaire (U.V. Eléments de la Musique I et Technique de la Musique I).

3) A accepter par conventions les U.V. correspondantes des Universités de Grenoble II (responsable M. Giroud), Saint-Etienne et Dijon (responsable M. Paquette).

L'U.V. d'Acoustique musicale (Lyon I) est accessible à tous ; elle prépare aux carrières scientifiques de la musique (électro-acoustique, O.R.T.F.) et sera poursuivie par un enseignement plus spécialisé.

DEUXIEME CYCLE : Licence et Maîtrise

La Licence de Musique fait suite au D.E.U.G. Lettres/Arts, Section E Musique. Elle est organisée de la même manière. Le Conservatoire national de région de Musique de Lyon apporte sa collaboration dans l'apprentissage des techniques d'écriture et de lecture musicale (solfège, harmonie). Ceci sous la caution de l'Université. Il accepte également de prendre en charge la poursuite des études instrumentales dans la limite des places disponibles. Son corps professoral (qui a obtenu de nombreux succès au C.A.E.M., ancien régime) est une garantie d'un solide enseignement spécialisé.

La Licence de Musique est un tronc commun menant aux carrières du professorat d'éducation musicale des établissements d'Etat et de la recherche. L'étudiant peut ainsi choisir la mention éducation musicale ou musicologie.

Licence d'Education musicale

Elle comprend trois certificats C1 (trois ou quatre heures hebdomadaires) :

— *C1 de technique musicale* (confiée au Conservatoire national de région) ;

— *C1 à option* (pris hors du département d'Education musicale) ;

et au choix de l'étudiant :

— *C1 d'Histoire de la Musique antique et ancienne;*

ou :

— *C1 d'Histoire de la Musique moderne et contemporaine.*

Dans l'intérêt des étudiants, il est souhaitable de suivre les enseignements de ces deux derniers certificats et d'opter au moment des examens (on peut les obtenir tous deux, l'un étant mis « en réserve », en cas d'orientation ultérieure vers la recherche).

L'enseignement dure un an. Il se poursuit par la Maîtrise d'Education musicale ou la préparation au C.A.P.E.S. (un an).

1. Suite. Voir n° 222, novembre 1975, p. 34/74.

PUBLICATION INSCRITE A LA COMMISSION PARITAIRE DES PUBLICATIONS ET AGENCES DE PRESSE SOUS LE N° 28511
IMPRESSIONS C.L.J., 29 rue Deparcieux, 75014 PARIS DEPOT LÉGAL 4e trimestre 1975 Le Directeur de la publication : André MUSSON